

PROTÉE

revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques

volume 33 numéro 2 • automne 2005

Sous la responsabilité d'Anne Beyaert-Geslin

LE SENS DU PARCOURS

COLLABORATEURS Pierre Boudon Nicole Everaert-Desmedt Odile Le Guern Françoise Parouty-David Alain Rénier

DOCUMENT Manar Hammad HORS DOSSIER Ivã Carlos Lopes Luiz Tatit ICONOGRAPHIE Martin Dufrasne



PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Chicoutimi, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche, le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Directeur : François Ouellet. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.
Conseiller à l'informatique : Jacques-B. Bouchard. Secrétaire : Christiane Perron.

Responsable du présent dossier : Anne Beyaert-Geslin.
Page couverture : Martin Dufrasne, *Mon régime*, 2005.

Comité de rédaction :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Lucie HOTTE, Université d'Ottawa
François OUELLET, Université du Québec à Chicoutimi
Marilyn RANDALL, University of Western Ontario
Josias SEMUJANGA, Université de Montréal
Johanne VILLENEUVE, Université du Québec à Montréal
Nicolas XANTHOS, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique
Louise MILOT, Université du Québec

Comité de lecture* :

Jacques BACHAND, Université du Québec
Robert DION, Université du Québec à Montréal
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi
Gillian LANE-MERCIER, Université McGill
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal
Paul PERRON, Université de Toronto
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie ROY, Université Laval
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi, Québec, Canada - G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.
Adresse électronique : protee@uqac.ca. Site Web : www.uqac.ca/protee. Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Sainte-Foy, Québec - G1V 2M2, téléphone : (418) 657-4246. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est diffusée sur Érudit, portail des revues savantes (www.erudit.org) et indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique.
L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie Transcontinental.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada
Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés © PROTÉE 2005

ISSN-0300-3523

LE SENS DU PARCOURS

Présentation / *Anne Beyaert-Geslin* 5

L'ENTRELACS ARCHITECTURAL (ou le « jeu des passages ») / *Pierre Boudon* 9

LE RÔLE DU PARCOURS
dans l'intégration des conformations statiques de l'espace et des objets
dans un réseau de configurations en interférence dynamique / *Alain Rénier* 19

RHÉTORIQUE D'UNE MISE EN ESPACE.
Parcours d'une exposition temporaire / *Odile Le Guern* 31

SENS D'UNE ŒUVRE ET SENS D'UNE EXPOSITION :
le parcours du visiteur / *Nicole Everaert-Desmedt* 41

MARTIN DUFRASNE. *MON RÉGIME* 47
Destins croisés / *une présentation de Guy Sioui Durand* 49

LA DYNAMIQUE SPATIALE
dans la catégorisation esthétique du paysage / *Françoise Parouty-David* 57

LE PANORAMA, AU BOUT DU PARCOURS / *Anne Beyaert-Geslin* 69

Document

MADRASAT AL FIRDAWS. Essai d'analyse / *Manar Hammad* 79

Hors dossier

TERRE! ABORDER LA CHANSON / *Ivã Carlos Lopes et Luiz Tatit* 95

Ce dossier est dédié à la mémoire d'Alain Rénier,
décédé subitement le dimanche 15 mai 2005.
Il nous manque.

LE SENS DU PARCOURS

ANNE BEYAERT-GESLIN

Les objets donnent sens à l'espace et le font advenir en tant qu'espace, c'est ce qu'assurait déjà Greimas :
 [...] *l'étendue [...], remplie d'objets naturels et artificiels présentifiée par nous, par toutes les voies sensorielles, peut être considérée comme la substance qui, une fois informée et transformée par l'homme, devient l'espace, c'est-à-dire la forme, susceptible, du fait de ses articulations, de servir en vue de la signification.* (1976 : 129)

En retour, la « substance » devenue « espace » instruit la signification individuelle et collective des objets. Pourtant, si l'interaction qui porte ces instances l'une vers l'autre paraît essentielle, elle n'est guère qu'une précondition de la signification : l'espace sert « en vue de la signification », précise Greimas. En effet, dès lors qu'on la situe en regard d'une relation sémiotique par laquelle un sujet vise ces objets (et reçoit lui aussi, en retour, son statut de sujet), un tel dispositif paraît lacunaire et convoque nécessairement la notion de *parcours* : les objets qui sont à l'espace prennent sens au gré du *parcours du sujet*, au gré du déplacement de son corps et de son regard¹, assumant ensemble le mouvement de l'intentionnalité.

La prise en compte du *parcours* n'est pas sans conséquence pour l'énonciation qu'elle tend à complexifier. À cette aune, la perception se conçoit tout d'abord comme un *processus*, le sujet s'approchant progressivement de l'objet et celui-ci s'imposant peu à peu dans le champ de présence. Ensuite, cette participation oblige à affiner la notion de *sujet* pour distinguer l'instance du corps et celle du regard, le corps en déplacement et le regard, mobile lui aussi, invité à suivre « les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre », comme l'assurait déjà Klee². Or, si les deux instances sont impliquées dans le parcours, une préséance pourrait sans doute être établie pour circonscrire les participations visuelle et corporelle : après tout, s'agit-il « d'aller où je regarde » ou de « regarder où je vais » ?

Les auteurs réunis dans ce dossier révèlent la fécondité de ce concept de *parcours* et son intérêt pour la théorie sémiotique. Se fondant sur trois corpus exemplaires – l'architecture, les arts plastiques, le paysage³ –, ils en font un élément indispensable à la compréhension des discours spatialisés ainsi qu'une passerelle entre la sémiotique visuelle et la sémiotique de l'espace.

Soumise à ces regards croisés, la notion de *parcours* s'impose comme une « prise » commode pour aborder différentes dimensions du discours. Parce qu'elle donne une forme spatiale et temporelle à la relation sujet/objet, elle en dévoile tout d'abord la dimension narrative et modale. La notion de *parcours* permet alors d'élargir la signification, en l'attachant aux objets, mais aussi aux espaces entre les objets. Dans son article consacré à l'exposition de la collection Winthrop au Musée des beaux-arts de Lyon, Odile Le Guern montre très précisément la spécificité du média exposition, qui tient à sa « matérialité spatio-temporelle », et décrit le corps du visiteur

comme un *support* qui temporalise les informations spatiales. Le parcours du visiteur du musée se compose donc de séquences, redevables de variations aspectuelles, et mobilise des figures temporelles, telles que l'*anticipation*, l'*accélération*, le *ralentissement* ou la *dilation*. En poursuivant l'investigation, on montrerait que de telles figures temporelles esquissent aussi, en devenant récurrentes, des « styles de parcours » résultant de l'ajustement entre le parcours de l'utilisateur et les contraintes que constituent l'ensemble des zones critiques.

La notion de *parcours* donne en outre accès à la sémiotique figurative, comme le montre Pierre Boudon à propos d'une architecture de L. Kahn. Pour cet auteur, le parcours permet d'aborder les problèmes de « composition de l'espace », y traçant des « nœuds », des « filets » ou des « entrelacs ». Toutefois, et il s'agit d'un point essentiel de l'article d'Alain Rénier, de telles dispositions figuratives ne constituent jamais un « objet plastique représentable sous des formes figées », conforme à l'idée que les beaux-arts se font de l'architecture, mais décrivent au contraire un objet en mouvement. L'article d'A. Rénier resitue la notion dans le contexte historique des années 1970 pour en révéler le caractère novateur et emblématique du « structuralisme dynamique ». Si cette dimension figurative du parcours paraît essentielle et trouve ici de précieux arguments, c'est à la dimension énonciative que le parcours semble apporter la plus grande contribution, notamment à travers le concept de *point de vue* que mobilisent tous les auteurs. Faisant le lien entre les « parcours empiriques » de l'actant et le parcours de la signification, A. Rénier examine, par exemple, cette notion de point de vue pour affiner la définition de l'actant. Habitée par une certaine « corporéité », cette instance libère nécessairement un « potentiel d'actants » susceptibles d'accomplir des programmes d'action.

Au croisement de l'esthétique et de la sémiotique, Françoise Parouty-David aborde une dimension moins représentée dans ce dossier, la dimension passionnelle du parcours. En amont des propositions de Fontanille (2003) instruisant la notion de *paysage-expérience* (à opposer au *paysage-existence*), elle montre comment l'observateur construit, au fil de son pas et des catégorisations, un objet de valeur polysensoriel où les sens « participent de ce moment d'unité d'un espace palimpseste travaillé par les déplacements du corps ». Une telle description, qui prolonge les travaux de Kessler pour en apprécier le profit sémiotique, pourrait être prolongée de différentes façons, comme le montre l'article d'Anne Beyaert-Geslin à propos des figures passionnelles attachées au panorama. L'article de F. Parouty-David permet notamment d'argumenter les notions de *point de vue* et de *distance* pour envisager, selon le cas, une participation des sens exotaxiques ou endotaxiques⁴ à la signification. En effet, la motilité du promeneur lui permet de passer d'un *point de vue éloigné* à un *point de vue rapproché* à la recherche de ce qu'il est convenu d'appeler la « bonne distance » et amène cette instance à multiplier les visées pour associer des saisies cognitive et sensible. À distance, l'objet se laisse contenir tout entier dans le champ de présence, mais il peut également offrir un détail significatif ou une simple particularité à la focalisation pour parfaire la maîtrise conceptuelle. En revanche, la proximité (distance intime) mobilise tous les sens et cette complétude sensorielle est propice au déploiement émotionnel. Une telle variété d'investissements n'est d'ailleurs pas sans conséquence pour le statut du sujet qui, *observateur* distant, devient un *récepteur polysensoriel* lorsqu'il s'approche.

Parcours ou trajets

Ces compétences génériques attribuées au sujet du parcours sont susceptibles de revêtir une variété de couvertures actuelles pour s'accorder à une multiplicité de programmes de base (les « programmes d'action » d'A. Rénier). Dans un texte devenu historique, Jean-Marie Floch proposait, par exemple, une « typologie comportementale des voyageurs du métro », tour à tour *arpenteurs*, *somnambules*, *flâneurs* ou *professionnels*, selon la stratégie d'utilisation des transports parisiens⁵. Les auteurs de notre dossier relatent d'autres expériences, notamment celle du visiteur de musée, du promeneur bucolique ou de l'utilisateur de l'architecture. Chacune d'elles

mobilise un programme de base particulier et ouvre à l'occasion, à la manière de Floch, sur une nouvelle gamme de prototypes : le promeneur n'est ni un scientifique ni un touriste ; l'utilisateur de l'architecture n'est pas l'habitant...

En dépit de leur variété, tous les parcours décrits dans notre dossier partagent quelques propriétés essentielles qui permettent d'opposer la notion de *parcours* à celle de *trajet*. La catégorie /parcours *versus* trajets/, que nous souhaitons soumettre ainsi à l'examen, se fonde à vrai dire sur les termes primitifs du carré sémiotique de Floch⁶ et mobilise de même l'axe sémantique *continuité/discontinuité*. Loin de mettre en cause la pertinence de ce critère, elle entend le reformuler pour révéler certaines propriétés obliées par l'analyse. En effet, si le but du *trajet* est tout simplement « d'aller quelque part », on pourrait assurer que celui du *parcours* consiste dans les objets mêmes du parcours. Plus précisément, le sens du trajet réside dans sa *limite terminative*, le « point de sortie », tandis que le sens du parcours se trouve dans les objets rassemblés.

Plusieurs exemples viennent argumenter ces deux modèles. Le modèle du trajet trouve sans doute sa plus claire illustration dans le texte de Floch puisque ses usagers du métro – fussent-ils arpenteurs, somnambules, flâneurs ou pros – entendent bien « se rendre quelque part » et se définissent nécessairement par rapport à la *continuité*, diversement modalisée. Sorties du contexte du métro, de telles figures actuelles se distinguent de celle du promeneur, par exemple, qui, nullement mobilisé par un quelconque « point de sortie », entend plutôt éprouver les accidents du chemin, admirer la vue, voire s'adonner à quelque cueillette. Parfait antitype du *trajet* de l'utilisateur du métro et prototype même du *parcours*, l'expérience du visiteur de musée est, elle aussi, exemplaire et se conçoit comme un enchaînement d'objets – d'œuvres en l'occurrence – convertis en seuils aspectuels⁷ pour organiser la *discontinuité*. *Trajets* et *parcours* correspondent donc à deux types de valorisation, où la limite est tantôt sémantisée tantôt désémantisée, tandis que les objets du parcours se voient alternativement investis ou non. De surcroît, si les deux valences mobilisent différemment le critère tensif d'*intensité*, elles trouvent surtout leur traduction dans les modalités existentielles : le trajet *actualise* la limite, mais *virtualise* les objets du parcours ; à l'inverse, le parcours *actualise* ces objets au détriment de la limite, du « point de sortie », qui se trouve à son tour virtualisé.

Un tel déplacement de la valeur trouve son légitime écho dans la cartographie puisque, dans son effort pour orienter efficacement le voyageur, le plan du métro des tenants du *trajet* restitue les informations indispensables et oblitère les marques contingentes. Il s'affranchit de ce fait des propriétés du « terrain » – le Chêne de la Liberté, le dolmen ou la motte féodale –, des informations indispensables au randonneur et que la carte détaillée s'appliquera à restituer. À cette aune, le trajet se laisserait en somme décrire comme un « parcours pour se retrouver » et le parcours, comme « un trajet pour se perdre »⁸.

Parce qu'elle exprime la force d'implication de l'actant, la *discontinuité*, qui est au principe du parcours, trouve également sa traduction dans le concept tensif d'intensité. Ainsi s'opposent, tels de parfaits contraires, les parcours de l'*habitant*, qui entre en relation avec l'architecture sur le mode de l'habitude⁹, et celui du *récepteur polysensoriel* d'une *installation*, attentif au contraire à la moindre configuration signifiante que le parcours fera affleurer.

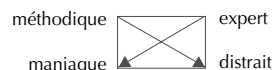
Attardons-nous, pour finir, sur l'installation, point de mire obligé de notre dossier. Si la définition d'une telle œuvre s'avère toujours fragile, son statut de genre pouvant être discuté, une installation se caractérise avant tout par un effort de renouvellement des formes et des conditions de l'esthésie. Soucieuse d'abolir les routines perceptives, l'installation propose sans cesse de nouveaux objets de sens : ce sont avant tout des informations sensorielles, des configurations complexes, restes ou suppléments sensibles¹⁰ d'un objet esthétique. En articulant ces informations sensibles, le *parcours* témoigne donc d'un déplacement de la valeur sur l'affect¹¹. Dans l'installation, « l'essentiel n'est plus l'objet lui-même mais la confrontation dramatique du spectateur à une situation perceptive », explique F. Poper (1980 : 13). Ainsi, et comme l'indique Nicole Everaert-Desmedt à propos de l'installation de P. Corillon, le parcours du sujet devient-il le sens même de l'exposition.

Mais tel n'est pas le seul enseignement des deux récits d'exposition du dossier qui mettent en lumière l'activité métadiscursive du parcours. L'exposition est un *parcours*, nous l'avons souligné; elle en est le prototype même parce que tout l'effort porte sur les objets du parcours. Devenant une installation, ce parcours tend à faire effleurer des informations sensorielles variées qui composeront de nouvelles configurations signifiantes. On aperçoit dès lors les ressources métadiscursives de l'exposition qui, attentive aux objets, tend nécessairement à se commenter, à se théoriser elle-même. Dans le cas de l'installation de P. Corillon, la réflexivité se manifeste par l'entremise d'une canne qui accompagne le parcours de visite et le condense dans un dessin. Dans le cas de l'exposition d'une collection privée au musée de Lyon, la réflexivité dévoile deux niveaux de pertinence, le souci didactique de l'accrochage suffisant à faire de celui-ci une expérience de médiation portant elle-même sur une médiation.

Enfin, ce dossier propose, dans la section « Document », un article de Manar Hammad consacré au complexe architectural du Madrasat al Firdaws, situé en Syrie. L'auteur met au jour « l'isotopie sémantique complexe » de cet ensemble articulé par des oppositions symboliques, figuratives (*/rond versus carré/*, notamment), modales (les espaces constituent des scènes prédictives dévolues au devoir, au vouloir, au pouvoir et au savoir) et axiologiques (*/lumière versus ombre/*; */vie versus mort/*).

NOTES

1. F. Parouty-David associe aux déplacements du corps et du regard le mouvement de la mémoire qui permet, en l'occurrence, de stabiliser le paysage.
2. P. Klee (1999 : 96). A. Rénier souligne ce double investissement de l'espace, décrit comme une « entité susceptible d'être parcourue visuellement et corporellement ».
3. Le dossier fait suite à des journées d'étude consacrées aux « Objets et parcours », organisées à l'Institut universitaire de France pendant l'hiver 2003-2004. Il profite des apports des participants, comme la question de la préséance des instances, développée ci-dessus, évoquée alors par M. Castellana. Lui-même s'inspirait de M. Baxandall (1985).
4. Cette modification de la perception sensible en fonction de la distance a été décrite par E. T. Hall (1971), qui distingue les *distances publique, sociale, personnelle* et *intime*.
5. J.-M. Floch (1995). Voir aussi l'intéressant commentaire de ce texte fait par J. Fontanille (2002).
6. La catégorie de Floch oppose en fait les *parcours* des arpenteurs aux *trajectoires* des somnambules, le terme de trajet s'imposant néanmoins dans le fil du texte.
7. Si elle place le point de vue du côté du *parcours*, qui se trouve alors diversement modalisé, l'expérience du visiteur du musée se prête également à une typologie de comportements, inspirée de la typologie de Floch, mais fondée sur le critère de l'attention (ou de l'application) : le *méthodique* qui suit linéairement le parcours muséographique ; l'*expert* qui, familier des collections du musée, effectue sa propre sélection ; le *distrait* qui suit le hasard de son pas et le *maniaque*, admirateur fanatique d'une seule œuvre tel ce personnage de *Maîtres anciens* de Thomas Bernard qui consacre trente années à la contemplation de *L'Homme à la barbe blanche* du Tintoret.



8. L'intérêt porté ou non aux informations du terrain n'empêche pas ce conflit entre les données restituées exhaustivement par la carte et l'investissement particulier à chaque sujet qui sélectionne les informations. Ainsi vécue, la signification construit un « rythme fondamental de la signification qui est l'opposition, l'alternance et la juxtaposition d'éléments marqués et non marqués » (R. Barthes (1994 : 441).
9. La proposition a été faite par W. Benjamin (1991).
10. Pour cette raison, l'installation se laisse décrire comme un « vestige de l'art » sinon « le tracé, le pas de sa disparition même » comme l'indique D. Arasse (2001 : 38).
11. Il y a toujours un « effondrement », un « basculement de la fondation », souligne J. Kristeva à propos des installations présentées à la Biennale de Venise. Ce commentaire instruit une description plus affinée de l'installation dans A. Beyaert-Geslin (2002).

- ARASSE, D. [2001] : « Du lieu au site. Les zones de l'art aujourd'hui », *Revue d'esthétique*, n° 39.
- BARTHES, R. [1994] : « Sémiologie et urbanisme », *Œuvres complètes*, tome II, éd. établie par E. Marty, Paris, Seuil.
- BAXANDALL, M. [1985] : *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- BENJAMIN, W. [1991] : « L'œuvre d'art au temps de sa reproduction mécanisée », *Écrits français*, Paris, Gallimard.
- BEYAERT-GESLIN, A. [2002] : « Retiens la nuit », *Voir*, n° 24-25 (« Figures de la nuit »), décembre, 40-51.
- FLOCH, J.-M. [(1990) 1995] : « Êtes-vous arpenteur ou somnambule ? L'élaboration d'une typologie comportementale des voyageurs du métro », *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*, Paris, PUF, 19-47.
- FONTANILLE, J. [2003] : « Lumières, matières et paysages », *Protée*, vol. 31 n° 3 (sous la dir. de M. Renoue), 17-30;
- [2002] : « Le langage des signes et des images : pictogrammes, idéogrammes, signalétique et publicité. Le pouvoir créateur des signes », *Université de tous les savoirs*, vol. 5 (« Le cerveau, le langage, le sens »), 287-300.
- GREIMAS, A. J. [1976] : *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil.
- HALL, E. T. [1971] : *La Dimension cachée*, trad. fr. d'A. Petita, Paris, Seuil.
- KLEE, P. [(1956) 1999] : *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard.
- POPER, F. [1980] : *Art, action et participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck.

L'ENTRELACS ARCHITECTURAL

(OU LE « JEU DES PASSAGES »)

PIERRE BOUDON

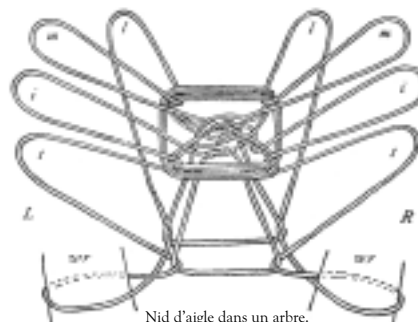
I. UN JEU ÉTRANGE (FAIT PAR DES LIENS)

Il s'agit, au départ, d'un jeu, soit d'une pratique ludique réservée aux enfants ou aux adultes qui veulent rester jeunes: les « jeux de ficelle » dont la distribution est quasi universelle; ce qui est étrange pour un jeu d'enfant en apparence anodin et dont l'intérêt, au départ, n'est pas évident. C'est une finalité sans fin, aurait dit le philosophe.

Alors, en quoi ce jeu nous intéresse-t-il comme métaphore de l'entrelacs et, qui plus est, comme métaphore de l'édification? Regardons de plus près: au départ, une simple *ficelle* comme continu fermé et souple en est l'unique support. Puis, les deux *main*s, qui constituent les opérateurs d'écartement et de retournement dans l'espace pour former des *nœuds* libres (et non bloqués en tant que serrement comme dans les nœuds de marine); ces nœuds peuvent toujours « coulisser », c'est-à-dire être repris dans une manipulation ultérieure pour former un nœud plus complexe ou une nouvelle boucle. Bref, le jeu, à travers cette série d'écartements et de retournements, va de boucle en boucle au moyen de nœuds qui constituent les articulations de cette étrange *trame*, où les fils ne sont pas entrelacés selon le schéma de la grille (une maille orthogonale, une texture qui réclame un bâti), mais où ils forment une sorte de *Gestalt* extensible, « en lanière », « en filet », « en marguerite », etc. *Gestalt* à laquelle on donnera finalement un nom évocateur: le *renard*, *quatre aiglons dans leur nid*, *nid d'aigle dans un arbre*, etc.

Bref, un jeu figuratif (car il « fait image », comme on le voit) où le rapport de la ficelle aux mains n'est pas sans évoquer ce qu'on entend par « géométrie de caoutchouc », comme on a appelé la topologie par différence d'avec les géométries euclidienne et projective.

En termes d'édification – puisque j'ai associé cette notion à celle de l'entrelacs –, c'est aussi ce qu'on pourrait appeler une « tectonique de pont », et il n'y a qu'à voir certaines illustrations pour comprendre:



si, d'un côté, la figure résultante « fait image », de l'autre, elle « fait pont » entre les deux mains en extension du sujet manipulateur (structure que l'on retrouve d'ailleurs dans la technique amérindienne des passerelles, des ponts suspendus). Je devrai donc évoquer normalement ces modes de construction et vous montrer comment des architectures contemporaines reprennent cette idée du filet, de la toile tendue entre plusieurs sites d'ancrage, comparable à des chapiteaux, à des structures haubanées en tant que *velum* soutenu au moyen de mâts (par exemple, les formes haubanées de l'Allemand Frei Otto ou de l'Espagnol Santiago Calatrava). Cependant, ce ne sera pas dans ce sens que je vais orienter ma recherche, mais vers une architecture de la solidité, de l'assise et non de l'ancrage, de la géométrie stable dans ses symétries, celle de l'Américain Louis Kahn (1901-1974).

Paradoxe de ma part ? Non. Ce que je veux montrer, c'est qu'au-delà de cette apparence d'une architecture, stable, massive même, il existe des propriétés architectoniques qui font que nous pouvons la comparer à des formes topologiques souples, déformables, et c'est cette mise en équivalence qui va nous permettre de comprendre que l'édification n'est pas le simple fait d'« élever des murs », d'« ouvrir des baies » ou de « poser des toitures » (tout ceci, fonction d'un abri), mais de *mettre en rapport* des *parcours* et des *enveloppements*. Ce couple d'expressions est évidemment fondamental et tout mon exposé consistera à en expliciter la signification en termes tectoniques ; par exemple, dans ceux d'une topologie des formes qui met en place des rapports de proximités et d'éloignements, des points de vue nécessaires, des figures de symétrie et de leurs corrélats, etc.

II. UN ÉTABLISSEMENT ENTRELACÉ : L'ART DE LA CHICANE

Mon exemple sera celui d'un petit édifice desservant une piscine dans un complexe sportif que Kahn avait projeté pour un centre communautaire à Trenton près de Princeton (États-Unis). Ce petit



Planche 1. Petit édifice desservant une piscine (Louis Kahn, 1955).

édifice – presque insignifiant matériellement – est très important historiquement car, pour Kahn comme pour l'histoire de l'architecture contemporaine (1955), il a « signifié un tournant » dans sa transformation, une reprise du patrimoine historique sans que ce soit une forme de pastiche, de pittoresque ou d'historicisme architectural. Ce petit édifice a donc signifié la réintégration d'une tradition classique (que Kahn connaissait bien pour avoir été l'élève de Paul Cret à Philadelphie) et c'est à partir de ce moment-charnière que certains voient l'apparition de ce qu'on a appelé par la suite le mouvement « postmoderniste ». Ce qui reste une interprétation tendancieuse, car Kahn lui-même n'a jamais accepté ce courant issu en partie de Venturi, son assistant.

Ce petit édifice est bien banal en apparence ; je vais surtout m'intéresser à son *plan*, car c'est lui qui nous permet de « lire » ce que nous avons posé comme hypothèse : le rapport dialectique entre les notions de *parcours* et d'*enveloppement*. Le parcours signifie des cheminements, des tracés de mobilités (dépendantes d'un régime corporel : ainsi « aller à pied », voire « déambuler », au contraire de « parcourir en voiture »),

tandis que l'enveloppement signifie des élévations et des couvrements, des proximités et des distances qui sont référées à des points d'atteinte. Tout ceci implique des rapports scalaires entre promeneurs et édifications, entre celles-ci, plus ou moins distantes les unes des autres, et leur échelonnement à travers un parcours.

Or, dans cette mise en rapport, je vais plus particulièrement m'intéresser à la figure de leur entrelacement, à ce que j'ai appelé dans le titre le « jeu des passages », dans lequel le parcours s'insinue entre des formes d'enveloppement, où le promeneur se glisse par ce biais entre deux parois. C'est un motif tout à fait opposé à l'ouverture frontale d'une baie dans un mur. Alors que, par celle-ci, on « pénètre » directement dans l'édifice, par celle-là, on se glisse indirectement par une fente, on s'insinue. C'est, par exemple, ce qu'on appelle des « chicanes » dans l'architecture vernaculaire musulmane, où, fondamentalement, c'est le *pas* qui guide la marche du promeneur et non la *vue* qui porte, comme en Occident. Dans une chicane, on ne voit littéralement rien mais on sait qu'il existe un passage. Or c'est ce rapport du *parcours* et de l'*enveloppement*, noué dans la chicane, qui fait leur articulation comme nœud semblable aux nœuds qui constituent l'assemblage des jeux de ficelle. Dans un ensemble tel que les cités musulmanes, on va ainsi de chicane en chicane (porte de ville, rue, impasse, entrée de maison, vestibule, cour)¹, comme dans la pratique ludique des jeux de ficelle on va de nœud en nœud pour former autant de boucles dont le résultat constitue une *Gestalt* évocative. C'est alors la forme du parcours qui engendre la forme de l'enveloppement, alors que dans l'architecture occidentale, depuis la Renaissance, nous avons affaire à des éléments isolés disjoignant accès et clôture. La mise à plat de ce rapport engendre des « perspectives » optiques reliant des salles en enfilade, créant des avenues urbaines où les immeubles se font face, au garde-à-vous. Dans certaines architectures contemporaines (comme dans l'architecture vernaculaire orientale), on a retrouvé ainsi le sens de cette mixité, de cette intrication. Dans l'exemple de

Louis Kahn, c'est ce que nous avons : l'articulation des recouvrements entre les quatre carrés périphériques circonscrivent un espace central vacant (voir *planche comparative 2 infra*).

Pourquoi vacant ? Parce qu'on a l'impression – bien que tous ces carrés soient dans le même plan horizontal – que le carré du centre n'est qu'un « trou » topologique, une « centration » vide, sans élément centralisateur (et nous obtenons ainsi une « couronne » édifiée). Signes démarcatifs : alors que les quatre carrés périphériques sont couronnés par une *même* toiture pyramidale (ces volumes sont traités « en pavillon », comme on dit, participant d'une longue tradition classique depuis Mansard et Ledoux), le carré au centre n'est souligné que par un cercle au sol, signe d'une infinitude en ce qu'une circonférence n'a ni début ni fin.

Reprenons : notre édifice n'a ni porte ni fenêtre (ce qui lui donne cet aspect « égyptien ») ; il est donc totalement clos à la manière d'une monade leibnizienne. Mais, par son usage, il est totalement ouvert car, *sans porte*, on peut y entrer (on se glisse à l'intérieur, puis on note la nécessaire proximité de la paroi qu'entraîne ce mouvement du corps), et, *sans fenêtre*, on peut admirer le ciel dès qu'on sort des vestiaires. Cet édifice est totalement symétrique à la manière d'une sphère, et cependant, à l'analyse, on se rend compte qu'il est dissymétrique à la manière d'un tore comportant un trou au centre, entre une centralité distributive et une périphérie protectrice (un abri pour se dévêtir, pour ranger ses affaires).

Plus précisément, on dira que la propriété singulière de cet édifice – qui pourrait le faire comparer, toutes proportions gardées, au Panthéon romain avec son *oculus* sommital – est qu'il comporte un enveloppement réversible, soit qu'on peut passer continûment de l'extérieur vers l'intérieur sans rupture (baie + porte) et réciproquement, puisqu'il n'est finalement qu'un lieu de transit entre l'extérieur du lieu récréatif et la piscine où l'on se baigne. Cette réversibilité est celle de l'envers et de l'endroit d'une même enveloppe qui se déplie pour former linéairement un parcours.

Revenons sur l'importance historique de cette édification, en sachant ce que Kahn doit à Ann Tyng, qui a «trouvé» un soir la solution à l'entrelacement par recoupement de ces carrés (et ainsi, du rôle de la chicane comme passage ne réclamant pas de porte battante pour dissimuler l'intérieur)². Pour Kahn, cet édifice a représenté un moment extrême dans sa quête d'une simplicité architectonique, d'un accord parfait entre des moyens limités et une fin comme sens d'une harmonie cosmique, un peu comme dans l'architecture de Boullée (sans, bien sûr, la démesure de celui-ci). Kahn a dit que c'est à partir de ce moment qu'il a commencé à faire de l'architecture; sans doute, faut-il ajouter, en trouvant le «plus petit commun dénominateur» qui permet de rétablir une continuité entre l'architecture classique et l'architecture moderne (définie par Gropius ou Mies van der Rohe).

Dans l'histoire de l'architecture contemporaine, cette édification exprime un tournant dans la mesure où l'architecture moderne «sait» renouer avec la grande tradition monumentale (réclamée par Giedion dès les années 1940), sans renier son passé proche, celui d'une coupure inexorable qui fait que l'architecture du XX^e siècle ne peut plus reprendre celle du XVIII^e siècle, bien qu'elle s'en inspire. La «vie moderne» (avec l'apparition de l'automobile en particulier) a définitivement rompu avec les sociétés traditionnelles. Comment alors, pour notre part, exprimer ce rapport que l'édification entretient entre les notions nouées de parcours et d'enveloppement? Comparons le dispositif de ce petit établissement de bains avec deux autres créés également par Kahn:

- a) ce petit établissement est caractérisé par la figure de l'entrelacement entre quatre carrés, qui délivrent implicitement un cinquième carré au centre;
- b) quelques années auparavant (projet de la Fruchter House, 1951-54), Kahn avait travaillé sur une figure parallèle, celle du geste de «rassemblement» (comparable à celui «de la main ouverte» chez Le Corbusier), composée de plusieurs pavillons réunis plus ou moins aléatoirement; on retrouvera

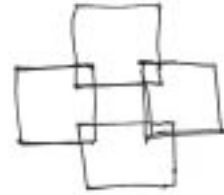


Planche 2. Établissement des Bains de Trenton (1955-57)
Figure de l'entrelacs

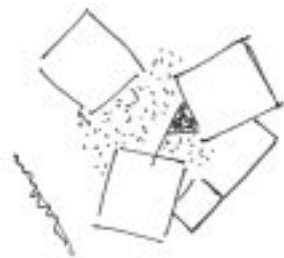


Planche 3. Fruchter House (1951-54)
Figure du rassemblement

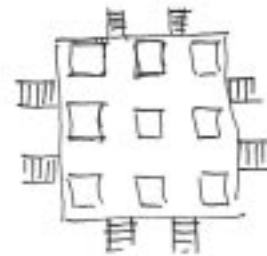


Planche 4. Mémorial Juif (1966-72)
Figure de l'équpartition

- d'ailleurs ce même mode dans son projet de monastère pour des sœurs dominicaines dans les années 1960 (projet de Media, 1965-69);
- c) enfin, dans son projet de Monument pour les six millions de Juifs morts en déportation (New York, 1966-72)³, il a proposé une figure qui n'est ni de rassemblement ni d'entrelacement, mais d'équpartition, qui fait ressembler ce monument à un «carré magique» érigé sur un podium (les neuf

«cubes» devaient être translucides et les promeneurs pouvaient circuler aléatoirement entre ceux-ci); c'est un projet très proche du minimalisme sculptural américain.

Dans tous ces cas où la notion de composition «pavillonnaire» reste essentielle, nous avons un rapport différent entre *parcours* et *enveloppement*: passage par chicane (*cas a*), cheminement pittoresque (*cas b*), qui réunit plusieurs pavillons comme «promenade», et délinéation plus ou moins libre au sein d'une grille abstraite (*cas c*). Dans ces trois cas, le motif compositionnel est celui du «carré», figure isotrope par excellence, et celle-ci peut être interprétée de deux façons: tectoniquement et iconiquement.

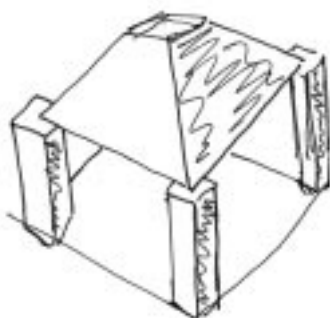


Planche 5. Le Pavillon comme module d'une composition

d) Tectoniquement, c'est ce que nous venons d'appeler la «tradition du pavillon» dans l'architecture française du XVII^e et XVIII^e siècles (tradition néopalladienne opposée au baroque), qui n'est, typologiquement, ni une tour, ni un corps (comme on parle de «corps de bâtiment» par rapport à des «ailes» latérales), ni un espace totalement disponible (une salle hypostyle, par exemple). Le pavillon, dans la tradition de Ledoux et de Durand, est une forme devenue autonome, à la fois isolable et compositive par réplication. C'est la «partie pour le tout», comme la case de l'échiquier, et, pour Kahn, à un certain moment de sa réflexion architectonique, cette figure de l'élémentaire a représenté l'opposé de ce qu'on

appelle le «plan libre» dans les édifications de Mies van der Rohe (Pavillon de Barcelone en 1929, projets de villa dans les années 1930, projet d'un petit musée en 1942). Le carré est ainsi à la fois une aire de délimitation et le support d'une distribution par *axes* et par *faces* (orientées en vues distinctes, opaques ou transparentes).

e) Iconiquement, on connaît l'importance qu'a eu le carré dans la peinture moderne depuis Malevitch, De Stijl, ou encore El Lissitzky («Petite histoire de deux carrés, rouge et noir»). Il faut savoir ainsi que Kahn a rencontré le peintre Albers à Yale au début des années 1950 et qu'ils ont énormément sympathisé⁴. On peut dire que la problématique compositionnelle du carré chez Albers (héritée de la tradition du Bauhaus) correspond à celle de l'architecte: ainsi, non seulement nous retrouvons ce motif dans le plan (en tant que partie et tout), mais également dans la composition des toitures, puisque nous avons affaire à des pyramides *tronquées* (ouvrant un *oculus* carré par où la lumière pénètre). Pensons enfin au fait qu'Albers a travaillé également sur des figures réversibles d'emboîtements de carrés, notamment dans ses lithographies, *To Monte Alban* et *Seclusion* (1942)⁵. Finalement, il s'agit d'un carré générateur et non d'une simple figure géométrique.

Nous avons donc ici, dans ce motif en damier hiérarchiquement défini, l'intrication d'une tradition architecturale et d'une tradition picturale.

III. PROGRAMME THÉORIQUE:

LE PROCESSUS D'ACCOMPLISSEMENT DE LA FORME

Si nous voulons comprendre de manière plus approfondie ces problèmes de composition qui expriment une perception des espaces, nous devons passer à une étape plus abstraite, où il est nécessaire d'exposer plus en détail ce qu'on entend par modes de composition des figures. Ces problèmes ne sont d'ailleurs pas propres à l'architecture; on les retrouve dans toutes les formes d'expression esthétique (musique, peinture, cinéma) et nous les avons

introduits à travers ce que nous avons intitulé, dans notre recherche sur un *Réseau du sens*⁶, les problèmes d'une *aspectualité/prospectivité*, au sens où Poussin parlait de l'*aspect* et du *prospect* dans la constitution du paysage, associant l'expression esthétique et la géométrie (en un sens large).

III.1 *Références à un programme aspectuel général*⁷

Ces problèmes de l'aspectualité caractérisent ceux d'un « processus d'accomplissement de la forme », dont le rapport initial est celui entre figure et fond (au sens « gestaltiste »), en deçà duquel il n'y a rien perceptivement. Mais ce rapport ne délivre pas pour autant les modes compositionnels que nous recherchons.

Par processus, on va entendre ainsi un dispositif de nature cognitive qui prend son départ dans des notions génériques telles que celles d'état, de procès, d'événement, de changement d'état ou de déroulement cinématique propre au mouvement; autant de notions préalables à la constitution de chaînes d'actions permettant de « modeler » une forme. Ou encore, on va entendre qu'un tel dispositif associe dialectiquement des aspects temporels (dont les notions précédentes font partie) et des aspects spatiaux relevant de ce processus d'accomplissement. Par exemple, on aura des phénomènes de totalisation (formation de la notion de « corps », soit naturel, soit idéal, comme celle de *corps géométrique*) qui se situent au-delà d'un agrégat. À l'opposé, nous avons la notion de non-totalisation (agrégat sans clôture définitionnelle), qui est celle de « milieu » comme domaine ouvert et indéterminé, caractérisable par la multiplicité des relations (plus ou moins aléatoires à la manière d'un mouvement brownien); l'exemple peut être celui de la *forêt* comme « milieu végétal », où c'est la diversité des organismes (végétaux, animaux) qui compose l'ensemble complexe. La lumière, qui joue un si grand rôle en architecture, exprime aussi une telle forme de « milieu ambiant », qu'elle soit lumière extérieure lorsqu'elle découpe les volumes selon leurs arêtes ou qu'elle soit lumière intérieure, irradiante, comme dans les effets baroques, filtrante lorsqu'elle

passé à travers une série d'écrans ajourés, ou nimbante lorsqu'elle tombe d'ouvertures zénithales (cas du Panthéon romain). De ce point de vue compositionnel, la lumière est ainsi un *matériau*, au même titre que le bois ou le béton.

Revenons à l'intitulé: *Réseau du sens*, dont nous dirons qu'il représente la cartographie de ces processus sous les espèces d'une schématisation kantienne qui en rassemble les différentes propriétés (temporelle et spatiale). Nous avons un ensemble de dispositifs systématiquement liés (*voir la note 7*) qui *s'entr'expriment*, selon la formule frappante de Leibniz, chacun de ces dispositifs (triadiques) constituant ce que j'ai appelé un *templum* en ce qu'il ouvre un espace mental de catégorisation particulier dont les termes renvoient les uns aux autres, *ad intra* et *ad extra*.

Si, au départ, on se donne une forme quelconque, disons un « carré »⁸, on procédera par la suite à un certain nombre d'opérations définies en termes de successivité et de simultanéité dans la marche de ce processus (notions d'état qui ne se modifie pas, donc qui revient à une constante; de procès qui transforme un état initial en un état final; d'événement qui interrompt un processus, le fait bifurquer en un autre résultat, détruit un état pour lui en substituer un autre, etc.). Nous avons là le sens d'une complexification de la forme qui n'est pas sans faire penser à la dynamique du jeu de ficelle avec ses bouclages successifs dans le temps.

On peut établir ainsi un mode évolutif de cette schématisation, dont il faut rappeler le caractère contrapuntique (simultanéité d'apparitions gouvernant ce principe), comparable aux différents registres d'une composition musicale. Ainsi la notion de processus n'est pas complète si on ne lui assigne pas également des types de points qui sont des mises en perspective comparative: par exemple, prospectif et rétrospectif par rapport à ce travail de transformation. Le processus peut être ainsi une progression vers un état final d'affinement ou, au contraire, un retour vers ses conditions d'origine, le processus étant à la recherche de ses véritables raisons, comme lorsque le concepteur reprend à zéro son travail pour en

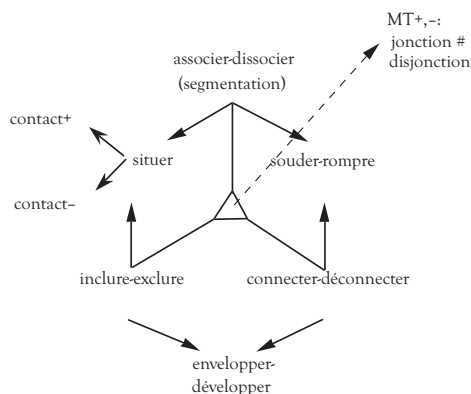
simplifier les «données». Nous avons ainsi des phases de progression, de régression, de retournement dans la façon dont on guide le processus.

Toutes ces propriétés évoquées sont temporelles puisqu'on parle d'une aspectualité en tant qu'effectuation. Il faut tenir compte du fait que le processus doit être également «situé» par rapport à une mémoire des formes architecturales et à un contexte de voisinage. Nous avons là des propriétés aspectuelles à la fois temporelles et spatiales, locales et globales.

Ne pouvant pas prendre en considération l'ensemble de ce *réseau de templa* (note 7), j'en retiendrai un plus précisément comme exemple: celui d'une jonction-disjonction permettant de comprendre le mode de liaison entre deux entités (lequel faisant partie d'une intégration et d'une sériation constitutives des entités, la première définissant la notion de «corps» comme forme synthétique, la seconde définissant celle de leur multiplicité comme disposition). Ce schéma est distribué selon les trois termes de base. Le mode le plus simple d'un agencement est celui du «côtoiement», que l'on peut faire varier entre l'association et la dissociation (par exemple, des «pavillons» situés les uns à côté des autres et formant une enfilade ou un «vis-à-vis»). Un deuxième mode est constitué par la notion d'inclusion: c'est, par exemple, le thème d'un «emboîtement» de plusieurs espaces dans un ensemble unitaire, entre une centralité dominante, un déambulatoire qui l'entoure et où l'on peut circuler de façon autonome, et une périphérie où l'on peut situer différentes salles annexes (ce schéma correspond à ce qu'on pourrait intituler la «rotonde», comme dans le cas de la First Unitarian Church de Kahn à Rochester). À cette dualité, il faut ajouter un troisième terme indispensable: celui d'une «connexion», qui exprime une continuité topologique, les deux précédents relevant de ce qu'on appelle une segmentation en unités discrètes (sérielle ou inclusive). Or ce troisième terme exprime différents rapports dont nous avons parlé auparavant: les jeux de ficelle dont le point de départ est un continu

fermé; la réversibilité du rapport entre *parcours* et *enveloppement* comparable à un ruban sur lequel on circule mais aussi le long duquel on glisse le long; le feuilletage entre couches pliées définissant le rapport entre sol, toiture et ciel dans le cas de l'établissement de bains de Kahn. Nous obtenons un schéma d'ensemble de ces opérations sous la forme:

(i) Dispositif des opérations élémentaires



C'est par rapport à cette triade de base, qui exprime des opérations élémentaires de jonction-disjonction, que nous pouvons compléter le cercle de ces relations «corollarielles»: entre une sériation et une inclusion, nous pouvons situer des phénomènes de contact comme dans le cas suivant (celui de la Fisher House de Kahn, 1964-67, voir *planche 6*), qui est dissemblable de celui du côtoiement ou de celui de l'emboîtement. Entre une sériation et une connexion, nous situons les phénomènes de soudure (fusion) ou brisure (linguistiquement, un vase qui se brise en mille morceaux), puisque nous avons un rapport de fusion (et, *a contrario*, d'éclatement) entre une continuité et une discontinuité. Enfin, entre cette connexion, qui exprime des liens (*lier, délier; nouer, dénouer*), et une inclusion, nous avons des phénomènes d'enveloppement et de développement (envelopper au sens de lier au moyen de bandelettes, de feuilles; *a contrario*, de déplier) dont participent ces deux termes de base.

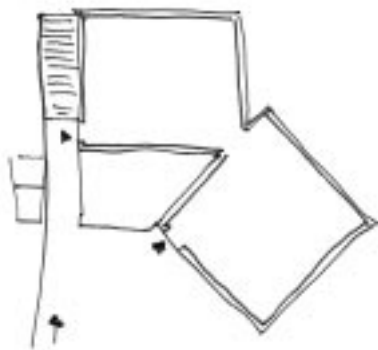


Planche 6. Plan de la Fisher House de Kahn (1964-1967)

III.2 Référence à une perception

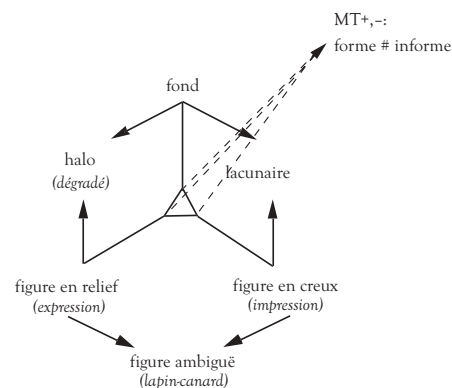
Je terminerai sur un point qui peut paraître problématique à certains: quels rapports entretiennent ces processus d'accomplissement de la forme et la notion de saisie perceptive en tant que monde de qualités qui s'offrent à nous?

Pour cela, il faut revenir sur la notion de figure comme rapport figure/fond, de laquelle nous étions implicitement partis et qui représente l'expression minimale d'une appréhension. Certes, cette dualité *gestaltiste* articule une complémentarité de base (la «figure» s'enlève sur un «fond»), mais, là encore, nous considérons que celle-ci n'est pas suffisante pour rendre compte de la complexité qu'elle soulève. Ce que nous reprocherions à cette formulation duale, c'est sa «platitudé» (en termes topologiques), le fait que ce couplage ne permette pas de rendre compte de plusieurs articulations simultanées et qu'il constitue le noyau dur de toute espèce d'appréhension en tant que modes de saisie *in uno intuitu*. Dans ce couplage figure/fond, nous avons une série de rapports entrecroisés: d'abord, le fait qu'il peut être appréhendable génériquement (opposé à non appréhendable, soit dépourvu de sens perceptivement, voire informe, à la manière d'une poussière de traces sans ordre). Puis, nous avons un second rapport complémentaire entre ce qu'on pourrait intituler, d'un côté, une «figure en relief» et, de l'autre, une «figure en creux», créant ainsi un dénivelé perceptif, une inversion à la manière d'un retournement. Cette

complémentarité fait penser au rapport en gravure entre la plaque entamée par l'acide («figure en creux») et la feuille de papier imprimée («figure en relief»), où les vides deviennent des pleins, les entailles des bords; le même rapport se retrouve en photographie entre le négatif et son tirage positif, l'un précédant l'autre dans la réalisation. C'est cette dualité contrastive, cette alternance en va-et-vient qui «constituera» la définition de l'appréhension comme figures «impressive» et «expressive»⁹. Ainsi, entre la «figure en creux» et la «figure en relief» (ou le négatif et le positif, le moule et son modelé), nous avons ce que les *gestaltistes* ont appelé des «figures ambiguës», comme celle du *lapin-canard*, du *cube de Necker*. Ce qu'on perçoit dans ces figures ambiguës comme bistabilité, ce ne sont pas uniquement des *segments* d'une de ces figures, mais des *fragments* de l'autre figure comme moments articulatoires. Bref, nous avons là un complexe de propriétés qui se recoupent synthétiquement.

Donnons le second *templum* dans sa totalité afin de mieux comprendre ces enjeux:

(ii) Dispositif d'une appréhension de type *gestaltiste*



La structure triadique de base est définie par le rapport contrastif entre les notions de figure en relief (le monde tel que nous en recevons les formes délimitées par des contours), de figure en creux (plan sous-jacent postulé et qui constitue une «caisse de résonance» implicite). Ce couple est adossé à ce qui

n'est ni l'un ni l'autre: la notion de fond comme repoussoir, comme ce qui n'a pas de limite assignée (comme dans la notion de contour figural), mais qui exprime cependant un réceptacle continu (un substrat) qui représente l'entité réceptrice (le fond est ainsi bien différent de l'informe dont on a parlé auparavant). Ces trois termes constituent ensemble une « épaisseur » de la manifestation¹⁰.

À partir de ces trois pôles, nous pouvons dériver les relations subsidiaires: nous avons parlé des figures ambiguës entre la figure en relief et la figure en creux (elle participe des deux), comme dans le *cube de Necker* dont certains projets architecturaux savent se servir (ceux d'Eisenman, par exemple); nous avons, entre la figure en relief et le fond, la notion de halo comme « dégradé » de la forme (où la notion de contour disparaît petit à petit), qui émane de l'un et qui se fond dans l'autre (inversement, qui émerge d'un fond indistinct); nous avons enfin, entre celui-ci et la notion de figure en creux, celle intitulée ici « lacunaire » en ce qu'elle exprime une zone de non-relation (un manque, un « trou » topologique), semblable en peinture à ce qu'on appelle la « réserve » du papier qui représente un blanc sur lequel joue le peintre, semblable aux *terra incognita* des anciennes cartes. En termes de projet architectural, ces rapports d'appréhension de la forme – qui renvoient les uns aux autres (systématiquement) – fondent les propriétés suivantes:

- a) une dialectique du rapport contrastif entre figure en relief et figure en creux que l'on peut assimiler, toutes proportions gardées, au rapport entre parcours et enveloppement (homologiquement entre paroi et baies formant autant de trous);
- b) la figure en creux qui exprime une « négativité » (au sens philosophique) constitue une *forme diagrammatique* et non une *plage continue*, charnue, comme le sont les figures en relief qui constituent un monde de la présence;
- c) la forme diagrammatique fait penser à une structure arachnéenne et, en cela, elle est comparable aux figures engendrées par les jeux de ficelle d'où notre analyse est issue. Dans le projet architectural, c'est le *plan* qui la délivre.

Pour confirmer ces hypothèses, je vais reprendre le petit édifice de Louis Khan et focaliser sur le sens de celui-ci par rapport au jeu des toitures constituées de quatre pyramides tronquées. Celles-ci définissent deux rapports: celui d'un évidement central auquel on peut assigner la valeur négative d'une figure en creux et celui des diagonales, puisqu'il s'agit de pyramides à base carrée; carrés, diagonales propres à chacun d'eux venant recouper l'orthogonalité de l'ensemble; diagonales générales qui les rassemblent pour former un second réseau « pivoté » par rapport au premier. Bref, tous ces éléments vont être les marques d'une seconde composition « cachée » (puisque abduite de la première), où le problème de l'irrationalité de la « diagonale du carré » (soit $\sqrt{2}$) est en jeu, un peu comme dans le tableau de Piero della Francesca sur la flagellation du Christ (1455), où elle signifie une dimension transcendante. Sachons simplement que cette composition du carré et de ses diagonales va devenir, pour Kahn, un motif de base dans ses projets ultérieurs. Comme le note Klaus Peter Gast, à qui j'emprunte ces réflexions:

*This structure is apparently simple at a first glance, but in fact is astonishingly complex. When looking at the ambivalence [notion de figure ambiguë] of the figurative appearance of the unity of form in both space and roof and its hollow bodies forming column and space, reference has to be made to Hans Seldmayr's methodological approach to Structuralanalyse.*¹¹

Bref, au départ, nous avons une structure stable, pour ne pas dire statique, dans son ancrage au sol; elle est formée par l'entrelacement de quatre carrés qui en délivrent un cinquième, au centre, comme vide. C'est dans le jeu des toitures construites sur leurs diagonales que l'on peut saisir une « double structure » à l'œuvre (nommée, par Seldmayr, *Doppelstruktur*): celle dont on vient de parler, *visible*, et une seconde « pivotée », *invisible*. Ainsi se dégage un schème topologique autour d'un *axis mundi*, qui articule un rapport dialectique (donc, dynamique) entre une figure en relief (présence au monde) et une figure en creux (absence au monde), mais cependant active comme projet.

Pour finir, on ajoutera que si, d'un côté, le centre est le produit résultant d'une couronne, inversement, celle-ci (mise en croix en tant que mise à plat au sol) est incluse dans une structure en damier plus large à neuf cases, parfaitement invisible, mais qui « complète » l'ensemble des carrés pour lui donner un équilibre général comme « fermeture d'horizon » (planche 7). Or, cette structure projetée n'est pas sans faire penser à un *mandala* qui révèle un monde de l'en-deçà ou de l'au-delà par rapport à notre monde des apparences.

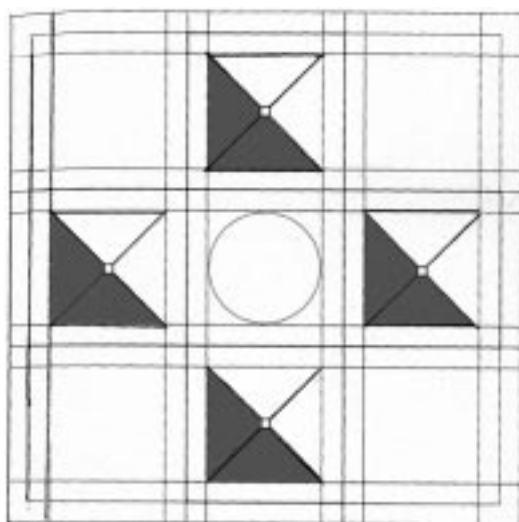


Planche 7

NOTES

1. Voir notre étude ancienne, « Lecture d'une ville: la Médina de Tunis », *Semiotica*, vol. 22, n° 1/2, Bloomington, Mouton, 1978, p. 1-74.
2. Voir S.W. Goldhagen, *Louis Kahn's Situated Modernism*, New Haven, Yale University Press, 2001, p. 105sq.
3. J'ai proposé une analyse de ce monument dans « L'œuvre en creux, ou la vasque de la mémoire », *Protée*, vol. 26, n° 2, 1998, p. 39-49.
4. Voir l'ouvrage mentionné de S.W. Goldhagen, p. 41sq.
5. Voir C. V. Bonnefoi, « Dossier Albers, la fonction Albers », *Macula 2*, Paris, Macula, 1978, p. 88.
6. Voir notre site Internet [<http://www.zcript.net/pboudon>].
7. L'aspectualité spatio-temporelle constitue la Cinquième partie de ce document en ligne et le *mini-réseau de temple*, auquel nous faisons référence, est le Tableau (i) du Chapitre V.I. En tant que jeu de renvois entre propriétés catégorielles, ce mini-réseau est identique à un sous-système dans l'ensemble.
8. Ce qui semble avoir été le cas chez Louis Kahn, départ arbitraire à partir duquel il élaborait toute une série de transformations sérielles comparable à l'art de la fugue en musique. Voir l'ouvrage mentionné de S.W. Goldhagen (p. 139sq.) à propos de la First Unitarian Church.
9. Cette dualité que l'on retrouve chez Proust a été mise en valeur par J. Petitot dans son texte « Les 14 rôles de la phrase de Vinteuil dans *Un amour de Swann* », *Morphologie et esthétique*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004, p. 143-175.
10. Voir H. Damisch, « Dans l'épaisseur du plan », titre d'une étude sur une villa en Arabie de C. Scarpa, *Les Cahiers de la recherche architecturale*, n° 19, Marseille, E. Parenthèses, 1986, p. 40.
11. Dans Louis Kahn, *The Idea of Order*, Bâle-Berlin-Boston, Birkhäuser, 2001, p. 33. Voici ma traduction : « Cette structure est apparemment simple au premier coup d'œil, mais en fait elle est étonnamment complexe. En considérant l'ambivalence qu'offre l'apparence figurative de l'unité de la forme, à la fois, en tant qu'espace et couverture et en tant que corps creux définissant espace et colonne, la référence peut être faite à l'approche méthodologique de Seldmayr appelée Structuranalyse ».

LE RÔLE DU PARCOURS

DANS L'INTÉGRATION DES CONFORMATIONS STATIQUES DE L'ESPACE ET DES OBJETS DANS UN RÉSEAU DE CONFIGURATIONS EN INTERFÉRENCE DYNAMIQUE

ALAIN RÉNIER

INTRODUCTION

Le parcours, comme mode de lecture et de compréhension de l'espace, s'est développé en France, dans l'enseignement de l'architecture, au début des années 1970. Cet événement s'est produit dans le cadre du Laboratoire d'architecture n° 1, que nous avons créé en 1969 à l'Unité pédagogique d'architecture n° 6 de Paris. L'invention de ce laboratoire sur des orientations de recherche inattendues des institutions d'enseignement s'est effectuée à la faveur de l'implosion de la section architecture de l'École des beaux-arts, en 1968. Nous avons profité de la dislocation de cette école tricentenaire pour introduire des préoccupations nouvelles dans l'enseignement de l'architecture.

Cependant, c'est la possibilité de créer auparavant un tout nouvel enseignement, en 1965 à l'École d'architecture de l'Université Laval, à Québec, qui a servi de première base d'expérimentation à l'étude de « trajets en ville ». Cette école, issue des Beaux-Arts et nouvellement transférée en contexte universitaire, fut ouverte d'emblée aux divers courants politiques et pédagogiques qui agitaient alors les écoles du continent nord-américain. Ceux-ci ont servi de catalyseur à la mise en œuvre de nouveaux axes de recherche, dont celui qui consistait à considérer l'espace comme une entité susceptible d'être parcourue visuellement et corporellement et non seulement comme un objet plastique représentable sous des formes fixes.

Mais c'est enfin la rencontre avec la sémiotique greimassienne qui sera définitive en la matière, après notre retour à Paris en 1967. Le Séminaire du Groupe de recherches sémiolinguistiques dirigé par A.J. Greimas à l'École des hautes études en sciences sociales a été suivi régulièrement par les chercheurs de notre laboratoire pendant deux décennies. Les travaux effectués dans le cadre de l'Atelier de sémiotique de l'espace de ce groupe de recherches, auquel notre laboratoire a contribué régulièrement, ont donné lieu à de nombreuses expérimentations concrètes en site réel, dont certaines sont indiquées dans la bibliographie qui complète notre article.

Auparavant, toutefois, la notion de processus avait déjà fait son entrée dans nos préoccupations. Cet intérêt nouveau pour une notion inhabituelle en architecture,

mais toujours réservée en priorité aux procédures de construction, a été provoqué par la parution de divers ouvrages sur la théorie des systèmes, dont *Cybernétique et Société* de N. Wiener, paru en français en 1958. Ces préoccupations se sont développées par la suite au sein du Comité Systémique et Cognition d'une société savante, l'AFCEt, spécialisé dans l'étude des «systèmes complexes». Dans ce contexte, la réflexion sur les diverses sortes de processus, qui sont susceptibles de se manifester en architecture, nous a préparé à considérer l'espace autrement que dans sa plasticité physique. Certes, celle-ci existe en sa conformation visible, mais nous verrons plus loin qu'elle masque en réalité une autre espèce de plasticité, celle des multiples configurations des lieux de vie, qui sont présentes entrecroisées et en interférence incessante dans l'espace architectural. Cette dernière plasticité, qui n'est pas de l'ordre seul du visible, mais qui convoque tous les sens et détient sa densité du haut degré de valence de certains espaces, n'est pas réductible à la plasticité qui caractérise les disciplines des beaux-arts.

DE L'ESPACE BÂTI AUX CONFIGURATIONS DE LIEUX DE VIE

Un bref rappel s'impose donc sur les origines de cette nouvelle façon d'approcher simultanément l'espace bâti et le milieu qu'il constitue, mais aussi les acteurs qui sont présents en lui, qui l'habitent, le reconçoivent pour le vivre à leur manière et le refaçonnent pour l'approprier sans cesse à leurs pratiques, et enfin les objets et dispositifs d'usage courant que l'espace contient et qui parfois font corps avec lui. La lecture de cet ensemble complexe, selon le mode d'exploration du parcours, met donc en présence des corporéités répondant au moins aux trois types ici distingués. Ces corporéités sont étroitement liées entre elles par de très nombreux processus dont l'inventaire exhaustif ne peut être établi ici mais seulement suggéré.

Les exercices de lecture de l'espace de la vie quotidienne révèlent que la conformation géométrique, correspondant à la concrétion physique

de l'espace matériellement constitué, s'efface au profit d'autres configurations spatiales, lors de sa réception sociale par les habitants des lieux. La lecture de l'espace, à laquelle nous avons procédé sous diverses formes, s'est faite avec des protocoles qui n'ont cessé de se modifier et de se préciser au fur et à mesure des expérimentations. Ces protocoles ne seront pas non plus développés ici.

Les lectures de l'espace architectural auxquelles nous avons procédé ont révélé que l'espace réellement habité est appréhendé à partir de multiples points de vue. Cela est évidemment contraire aux représentations graphiques orthogonales qui sont utilisées habituellement pour concevoir et construire l'espace architectural. Les multiples regards des habitants sur leur espace de vie sont associés en réalité aux programmes d'action que ces habitants mettent réellement en œuvre dans l'espace bâti. Celui-ci devient alors le lieu de leur déroulement. Un même espace bâti est, dans ces conditions d'utilisation différenciée, un dispositif scénique à configurations spatio-temporelles variables. À ne pas considérer ces configurations changeantes, on risque de faire fonctionner comme un leurre la conformation géométrique et physique qui les porte.

Au terme de nombreuses expérimentations, on a pu constater, en effet, que la géométrie de l'espace vécu correspond rarement à celle de l'espace bâti. Certes cet espace est apparemment celui qui est donné à vivre, mais il est tout aussitôt l'objet d'anamorphoses renouvelées et de modifications structurelles, engendrées par son appropriation. L'espace vécu est en réalité une intégration de configurations instantanées de lieux de vie, admissibles dans un même espace bâti. Celui-ci porte, de ce fait, en lui-même un potentiel de configurations de lieux qui se substituent à la configuration géométrique unique de l'espace bâti, c'est-à-dire à sa conformation. Selon l'espace considéré, le nombre de configurations varie, indiquant chaque fois la valence de celui-ci, c'est-à-dire le nombre de configurations de lieux qui sont en superposition sur lui. Ces configurations sont le plus souvent invisibles, mais manifestées par tous les éléments concrets qui en

sont la trace dans le solide d'englobement, dans les objets et sur les gens eux-mêmes. La multiplicité des programmes vécus dans l'espace investit en lui une densité de configurations en interférence constante. Cette densité d'éléments, remarquables de tous les types de corps en présence et des traces qu'ils portent, confère à l'espace appréhendé une plasticité d'un autre ordre que celui de l'espace bâti. Cette plasticité s'accroît dès lors que ces configurations de lieux, plus encore que la concrétion de l'espace physique, sont dotées elles-mêmes de délégations de pouvoir par ceux qui les vivent.

Les lectures possibles de l'espace architectural – et plus généralement celles de tout ce qui appartient aux mises en scène autorisées par un espace tridimensionnel – sont certes très nombreuses. En effet, l'espace n'est pas seulement un contenant statique, un être mort, figé dans des matériaux inertes. Il est susceptible aussi de recevoir des délégations de pouvoir provenant des multiples sujets qui l'habitent et qui sont dotés eux-mêmes de la capacité d'agir et plus encore de faire-faire. L'espace est ainsi non seulement un dispositif englobant et agi, mais il est aussi un agent actif. L'espace bâti peut être ainsi à l'origine de nombreux processus interactifs, opérant de concert avec les personnes qui le vivent et qui l'ont antérieurement chargé de pouvoir sur eux-mêmes.

On constatera, plus loin, que ce n'est pas la conformation de l'espace bâti qui est en elle-même l'agent interactif, mais bien davantage les configurations de lieux, que la concrétion de l'espace porte « engrammées » en elle. Celles-ci sont, par le jeu même de leur libération circonstancielle selon des rituels sociaux, les véritables actants des interactions de l'espace physique et de tout ce qui a un rapport avec lui.

Ainsi, dès lors que l'espace architectural a quitté la planche de son concepteur, où il était revêtu des traits d'une conformation unique, pour prendre corps ensuite et devenir une concrétion matérielle également unique, cet espace, soumis initialement lors de sa conception à des déterminations apparemment stables, ne devient plus jamais réductible dans le cours

de son existence à sa seule géométrie. D'autres structures formelles que celles de sa conformation géométrique et de sa concrétion matérielle travaillent en lui. Celles-ci ne sont identifiables qu'au moyen de protocoles particuliers.

La mise en œuvre de ces protocoles d'analyse et de modélisation révèle que ce qui est immanent dans l'ordre propre d'un langage, selon les termes mêmes de F. de Saussure – ici celui de l'architecture – ne relève pas uniquement, en ce qui a trait à l'espace, de sa seule organisation matérielle. Ce ne sont pas en effet uniquement les formes de ses contours apparents, mais d'autres formes moins évidentes, voire invisibles, qui participent également aux effets de sens. Il est certes difficile d'identifier directement ces formes subtiles qui sont à l'origine des effets de sens dans la saisie instantanée de l'espace environnant. À défaut de ne pouvoir identifier ces formes cachées de l'espace, Le Corbusier a parlé d'espace indicible. Cette formule a fait recette, évitant ainsi aux architectes de se poser toute question au sujet de l'existence de multiples configurations de lieux de vie en un seul et même espace bâti.

À l'inverse de cette attitude, la lecture de l'espace par la méthode du parcours dévoile en partie les ombres de l'appellation simplificatrice d'espace indicible, qui tient lieu habituellement de doctrine et, pire encore, de théorie architecturale. Les préceptes des doctrines architecturales contemporaines jouent souvent le rôle de concepts émanant de théories. Cela se produit sans doute par défaut de recherche scientifique de la communauté architecturale, mais également par excès de généralisation hâtive des praticiens de l'architecture¹.

La boîte noire de la conception architecturale, mise en évidence à la fin des années 1950, est cependant depuis plusieurs décennies l'objet d'investissements scientifiques importants. De nombreuses opérations complémentaires sont susceptibles aujourd'hui d'apporter des éclaircissements à son fonctionnement obscur initial. L'enjeu de cet enrichissement est de rendre possible, aujourd'hui, le dépassement d'une conception de la

conformation géométrique unique de l'espace architectural au profit d'une meilleure prise en considération des configurations immanentes des lieux de vie réels, qui sont « engrammées » dans la matière architecturale.

DE LA DISTRIBUTION STATIQUE DE L'ESPACE AU PARCOURS ACTIF DES LIEUX

Revenant plus précisément à la question du parcours, il n'était pas dans la tradition des beaux-arts de considérer une œuvre architecturale comme une entité spatiale se donnant à lire selon plusieurs modes de lecture. Certes, le terme « distribution » a toujours été utilisé en architecture pour rendre compte de la façon dont les espaces d'un édifice sont placés les uns par rapport aux autres, à la fois sur un même niveau et d'étage en étage. Cela a donné naissance, au mieux, à un fonctionnalisme réducteur, assignant la signalétique des flèches d'un plan d'architecture à un itinéraire unique obligé, reliant les espaces de manière artificiellement linéaire. Nos travaux montrent, à l'inverse, que l'existence d'une syntaxe d'un ensemble architectural considéré rend possible une multitude d'organisations syntagmatiques dans la même enveloppe physique environnementale.

Les séquences syntaxiques qui scandent habituellement la distribution monofonctionnelle des espaces sont aisément discernables, lorsque l'on passe de pièce en pièce. À l'inverse, les concaténations des unités syntagmatiques, sous-jacentes au déroulement des multiples programmes d'action qui sont possibles en un même espace physique, n'ont pas nécessairement des marques repérables dans la conformation physique de l'espace. Les séquences syntagmatiques multiples des lieux réellement constitués dans l'espace architectural ne sont pas aussi lisibles que les séquences de sa propre syntaxe unitaire. Certes les seuils des organisations syntaxiques de l'espace architectural sont repérables par simple lecture. Mais les scansions des chaînes syntagmatiques ne sont pas toujours exprimées par des limites perceptibles au niveau de la manifestation spatio-temporelle des programmes d'action. Et

cependant ces scansions existent tout autant que les seuils des organisations syntaxiques. Toutefois, avant de parvenir à cette constatation, il nous fallait accepter que l'espace architectural ne soit pas considéré seulement comme un objet solide. Or, la stabilité certaine du corps d'un édifice, entraînant illusoirement sa fixité imagière, était la condition de la contemplation de l'espace architectural ainsi créé. Réduit pour la circonstance à un tableau, il était à regarder avec attention sans qu'il soit possible de pénétrer en ses espaces suggérés².

Le rapport figure/fond de la *Gestaltheorie* aurait certes aidé, en son temps de prédilection, à comprendre comment des espaces architecturaux pouvaient être captés d'une manière dynamique malgré leur fixité apparente. Mais cette théorie n'a jamais eu la moindre prise sur l'enseignement académique de l'architecture aux beaux-arts. Aujourd'hui, on se demande encore paradoxalement, dans les milieux de la conception architecturale, à quelle fin cette théorie aurait bien pu servir pour concevoir l'espace. Certes, cette théorie est dépassée maintenant par les travaux les plus récents sur la perception de l'espace. Les travaux contemporains poursuivis dans les sciences cognitives vont au-delà, en effet, des résultats des travaux sur la théorie de la forme. Ceux-ci étaient cependant prometteurs pour les arts plastiques à l'époque de la formulation initiale de cette théorie dans les années 1930. Le parcours de déchiffrement d'une architecture, d'une sculpture ou d'une peinture, à l'aide des concepts de la *Gestaltheorie*, aurait alors permis de considérer que toute production plastique, au sens habituel du terme, ne soit pas regardée seulement comme un objet inerte « externalisé ». Ce parcours de déchiffrement, qui aurait été poursuivi selon des modalités de lecture, ne relevant pas des évidences premières, aurait conduit déjà à considérer chaque production architecturale plastique comme un entrelacs de processus à révéler.

Ainsi, le rejet d'une théorie avant son propre accomplissement aura eu comme effet qu'elle ne soit pas mise en pratique là où elle aurait pu avoir cependant une pertinence historique. Il en a été ainsi

du structuralisme, qui fut un raisin trop vert pour les architectes. L'approche structuraliste n'a jamais marqué, à quelque moment que ce soit, l'architecture, sinon dans les intentions proclamées de certains concepteurs sur le plan de l'expression seulement. Il en fut de même de la déconstruction, qui n'a jamais été autre chose qu'un thème de valorisation conjointe par les médias d'un architecte et d'un philosophe en attente de reconnaissance par la communauté des praticiens de l'architecture. Le structuralisme, mis en question là même où il est né, a donné naissance, plus encore que la seule déconstruction, à un structuralisme dynamique, auquel nous nous référons aujourd'hui ici même. Cela a pu avoir lieu grâce aux deux approches déjà citées, celles de la sémiotique et de la systémique se rejoignant en une même science des interactions complexes à la rencontre du social et de l'artificiel, mais aussi, en ce qui nous concerne, de l'«artefactuel» matériel.

L'émergence de la cybernétique, évoquée plus haut, constituait la seule source disponible de réflexion sur la façon de considérer un espace bâti, non comme un objet statique et immuable, mais bien comme une entité susceptible d'être considérée de différentes manières et sous des angles de vue variés. La notion de processus, qui existait en architecture dans sa version courante sous les appellations de «manière de concevoir» ou «art de faire» ou encore de «procédé de construction», devenait ainsi exploitable pour entreprendre un questionnement de la chose bâtie sous de multiples aspects. Nous avons pu recourir, par le prolongement de ces interrogations, à la notion de simulation, afin que les processus ne soient plus seulement représentés pour être étudiés, mais modélisés et mieux encore simulés³.

LA SIMULATION COMME OBLIGATION DE RECOURS AUX POINTS DE VUE DES PARCOURS

Par le recours à la méthode de simulation de processus, issue de la cybernétique, et à distance de la représentation objectale, habituelle en architecture, c'est en fait la notion de point de vue qui a été totalement reconsidérée. Certes, le point de vue

existait depuis la Renaissance et, dans le système des beaux-arts, on excellait dans la mise en perspective d'un édifice. Cependant, au point de vue d'un sujet standard renvoyé à l'infini, qui prévaut dans la représentation orthogonale d'un espace architectural aux coordonnées cartésiennes, se sont substitués le point de vue et l'angle d'ouverture, relatifs à une situation caractérisée par l'action d'un sujet selon un programme donné, dans un temps délimité et à une distance de vue définie. Tout processus peut ainsi être observé, décrit et compris. Il en est de même du parcours, qui peut être considéré comme une intégration séquentielle de plusieurs processus ou encore comme un méta-processus⁴.

C'est en 1974 que nous avons pu, lors des Journées «Architecture et Informatique», organisées par nos soins dans le cadre du Salon Bâtimat, présenter pour la première fois en France un film exposant cette manière d'anticiper les regards possibles et parfois probables sur un espace urbain parcouru selon diverses modalités. Ce film avait été réalisé aux États-Unis avec le concours d'un architecte français qui fut aussi l'auteur de sa présentation publique. Ce film numérique illustre les nombreuses déambulations possibles de citadins dans leur cadre de vie urbain et permettait de jeter des regards chargés de haute vraisemblance sur une organisation urbaine.

À l'inverse de ces méthodes d'anticipation, les modes de représentation habituelle de l'urbain ne pouvaient que figer ces espaces parcourus dans une série d'images sans liens praxéologiques entre elles, mais associées seulement les unes aux autres par des liens d'ordre conformatif. À tout moment de ces déambulations, ce qui environnait chacun des acteurs était précisément pris en compte dans les perspectives virtuellement réalisées: les façades des immeubles, leurs éclairagements de différentes manières, le bric-à-brac du mobilier urbain, les gens qui se croisaient dans la rue, etc.⁵.

La simulation de l'espace par des moyens optiques et endoscopiques à partir de maquettes d'études est à la portée des architectes qui ne sont pas auréolés par les médias et qui ne bénéficient pas ainsi de budgets

considérables pour étudier leurs projets. Nous avions déjà développé cette méthode au début des années 1960 avec le concours de l'Institut d'optique de Paris. Ces simulations d'espaces prenaient en charge à la fois l'espace architectural et l'espace urbain, mais aussi tout ce qu'ils pouvaient comporter en eux-mêmes : des gens, des choses et des phénomènes de tous ordres. L'inconvénient de ce type de simulation résidait dans l'imprécision des processus étudiés. Seuls les parcours étaient mis en évidence, sans toutefois qu'une identification précise des conditions de leur réalisation soit possible. Certes les dispositifs d'endoscopie de maquettes utilisés étaient couplés avec des photographies en site réel qui donnaient un accent de vérité aux simulations opérées. Il devenait ainsi possible, dans ces conditions, d'effectuer des choix de points de vue et d'angles d'ouverture pertinents et de retenir des dispositions spatiales selon les parcours virtuellement expérimentés.

DES PARCOURS EMPIRIQUES

AU PARCOURS GÉNÉRATIF DE LA SIGNIFICATION

Cependant, ce sera plus tard la découverte du Parcours Génératif de la Signification, formulé par A.J. Greimas, et plus spécialement la connaissance des épisodes du Parcours Narratif, qui nous permettra de passer de ces dispositifs techniques de lecture à la mise en œuvre critique des lectures elles-mêmes. C'est dans ce contexte que nous avons pu organiser, en 1978, un premier Séminaire de Sémiotique de l'Architecture portant sur le Parcours dans ses différentes acceptions. Ce séminaire a donné lieu au *Bulletin* n° 18 du Groupe de recherches sémiolinguistiques, dont nous avons assuré la rédaction sous la direction d'A. Hénault.

Dès le début des années 1970, nous avons proposé, aux étudiants en architecture de l'Unité pédagogique d'architecture n° 6 de Paris, des exercices portant sur la mise en évidence de la multiplicité des lectures possibles d'un même espace. En effet, nous avions déjà mis en œuvre, à l'École d'architecture de l'Université Laval en 1966, la méthode conçue par K. Lynch pour la lecture de l'espace urbain et présentée dans son ouvrage sur *L'Image de la Cité*.

Nous avons alors constaté que le référentiel conceptuel utilisé par ce géographe était doublé par celui d'un psychologue concerné par les processus de perception de l'espace. Ce système de référence théorique ne permettait pas de montrer comment des fragments urbains distinctifs étaient susceptibles de s'incorporer de manière différenciée dans des segments dont la pertinence procédait de leur relation avec un programme de lecture de la ville. Les repères essentiels notés par Lynch, à partir d'entretiens effectués dans plusieurs villes des États-Unis, étaient des nœuds ou des frontières, lisibles directement sur la cartographie de la ville.

Or, les exercices d'enregistrement et de lecture de l'urbain, que nous avons faits à Paris à partir de 1971, permettaient de montrer que les regards des citadins, portés sur l'espace qui les environne, pouvaient être reconnus dans leur diversité et soumis ensuite à l'épreuve de la catégorisation. Ce fut le cas d'une étude des attitudes de lecture de l'urbain, effectuée à une « sortie de métro ». Le but de cet exercice était de connaître la manière dont les piétons sortant du métro se positionnaient dans l'espace public. Il devait également permettre de comprendre comment ces citadins effectuaient leur exploration de l'environnement immédiat et lointain avant d'entreprendre leur propre parcours dans la ville, selon un trajet repéré ou non à l'avance.

De nombreux exercices, équivalents à celui-ci, ont été réalisés pour affiner les protocoles de saisie et de traitement des données. Ainsi, des informations précises pouvaient être construites sur les modes de relation des citadins aux espaces urbains. Par exemple, un appareil photographique posé sur un trépied a été placé dans la partie haute de la Piazza de Beaubourg, afin d'être mis à la disposition des gens de passage en ces lieux. L'objet de l'exercice était de laisser les passants prendre la photographie de leur choix⁶.

Alors que le trépied de l'appareil était en position fixe sur la place, devant le Centre Pompidou, les passants faisaient pivoter majoritairement l'appareil vers le nord-est de la place, de façon à voir aussi une partie des immeubles qui sont voisins de lui et qui

appartiennent au Quartier de l'Horloge. Un montage synthétique aussi fidèle que possible montre que les passants incorporaient dans un même angle de vue certaines parties du Centre Pompidou et du Quartier de l'Horloge, qui lui est contigu. La restitution kaléidoscopique qui en a été déduite nous a éloigné des visions simplistes qui prévalaient habituellement par rapport à la prétendue prééminence du Centre Pompidou sur tout ce qui l'entoure. Cela n'était pas sans conséquence sur la façon de concevoir l'espace dans sa complémentarité architecturale et urbaine. Il est en effet d'usage, en architecture, de penser que les projets sont perçus tels qu'ils ont dessinés et construits, puis placés comme des icônes dans le décor urbain. Cet exercice a montré à quel point les conformations en présence, celles du Centre Pompidou et du Quartier de l'Horloge, mais aussi celles de la Piazza et de ses espaces de prolongement, étaient corrodées par les multiples regards portés en ces lieux, au point de reconstruire des configurations totalement différentes des conformations réelles.

Dès lors, il nous semblait qu'une sémiotique de l'espace ne pouvait se limiter à connaître les formes immanentes à l'architecture elle-même, qui n'appartiendraient qu'à sa seule conformation. La sémiotique de l'espace architectural se devait donc de prendre en compte également des formes échappant à la stricte géométrie des espaces bâtis, malgré l'évidente apparence de leur conformation. C'est ainsi que nous avons cherché, dans des études ultérieures, à identifier les formes qui sont « engrammées » dans la matérialité du bâti. Il s'agissait non seulement des formes « engrammées » dans les textures propres de l'espace bâti, mais aussi de celles inscrites de manière le plus souvent invisible dans la concrétude des édifices eux-mêmes, sans rapport direct et obligé avec leur conformation.

LES INSTANCES ACTORIELLES ET ACTANTIELLES MOBILISÉES PAR LES PARCOURS

Ainsi, les travaux effectués ne furent pas, comme certains de leurs aspects pourraient le faire croire, des études portant sur l'analyse des comportements des

habitants dans leurs espaces, quelle qu'en soit l'échelle. Elles ont eu pour but de comprendre, par l'observation directe des rapports interactifs des personnes avec les éléments de leur espace de vie, voire par leurs récits d'action, comment se sont établies les relations entre elles et les divers types d'objets présents auprès d'eux ou à distance. Nous avons effectué des études de parcours sur des cheminements piétonniers à Paris, à Marne-la-Vallée et à Albi, sur des itinéraires routiers dans les secteurs péri-urbains de Lille et de Chartres, dans des quartiers de ville comme à Strasbourg (le quartier de la Gare et sa relation avec la cité), à Boulogne-Billancourt (les transformations urbaines dues à la mutation des terrains de Renault), voire à l'échelle d'une ville (l'effet esthétique du ruissellement sur les parcours en ville à Laval). Mais nous avons aussi abordé cette question à l'échelle plus restreinte des espaces domestiques. Certes, les habitants ou citadins, interviewés selon des protocoles progressivement expérimentés et testés, livrent inévitablement des impressions d'ensemble sur leur cadre de vie ou bien nomment précisément des entités spatiales qu'ils pratiquent. Mais lorsque la recherche porte plus spécifiquement sur des observations directes, elle permet de saisir les cheminements précis par lesquels les gens articulent des éléments concrets de leur environnement et révèlent les multiples enchaînements de tout ce qui fait corps avec eux ou près d'eux.

Il ressort de ces recherches que la corporéité à multiples facettes de l'espace, non seulement bâti mais équipé, aménagé, meublé et conditionné, est imbriquée selon toutes ces composantes avec la corporéité des objets, que ceux-ci soient des biens d'usage, des éléments de décor ou des dispositifs instrumentaux d'appoint aux équipements et aménagements de l'espace. Il existe de nombreuses chaînes de continuité entre tous ces éléments de l'espace habité. La séparation des corporations, œuvrant côte à côte dans la composition de l'espace de la vie quotidienne, donne une représentation négative de la forte intrication de ces éléments. En même temps, un jeu subtil d'échanges a lieu entre ces

éléments, à distance suffisante, pour que des interactions puissent avoir lieu entre eux. C'est donc dans ce contexte potentiellement interactif que la corporéité des personnes interfère à son tour pour déclencher une interactivité d'une plus grande complexité. Mais, paradoxalement, cette immersion d'un tiers actif, observable dans ses comportements de relation avec tout ce qui vient d'être décrit, sert de moyen incontournable pour identifier le système des interactions qui associent et relient entre eux tous les éléments disponibles de l'espace et dans l'espace, quels que soient leurs corps d'appartenance. Et, en devenant les acteurs de cet ensemble interactif complexe, les parcours qu'ils accomplissent deviennent les premiers révélateurs et analyseurs des opérations qui se jouent entre toutes les parties des corps en présence. Dans ces conditions, l'observation du déplacement corporel des personnes, mais aussi de leurs attitudes et de leur gestuelle, participe à la connaissance de la façon dont naissent et s'associent, à partir de la multitude des fragments qui composent tous ces corps, les seuls segments pertinents faisant sens.

Procédant ainsi, ces observations permettent de reconnaître les programmes d'action qui sont en jeu dans les relations entre les personnes et les corps présents dans l'espace et interagissant avec lui. Ces actions sont également de différents types selon le rapport entretenu avec l'espace. Ce sont soit des actions qui se déroulent «en lui», c'est-à-dire à l'intérieur de son enveloppe physique, soit des actions qui portent précisément «sur lui», c'est-à-dire sur sa concrétude matérielle, soit enfin des actions qui mettent les personnes «en interaction avec lui» et le sollicitent alors comme un dispositif actif. Mais, évoquant ici des programmes d'action de citoyens en ville ou d'habitants dans leur espace domestique, l'approche sémiotique conduit à distinguer, en tout acteur, l'actant singulier qui prend en charge un programme caractérisé en un lieu et en un temps considérés.

Ainsi, nous avons tenté, dans divers travaux, de découvrir en tout acteur social, le potentiel d'actants

disponibles dont l'un d'entre eux, dans une situation particulière, est engagé dans le déroulement d'un programme singulier, reconnu concrètement dans l'espace pratiqué. De ce fait, à chaque actant, manifesté extérieurement par ses mouvements corporels ou gestuels, ne devait correspondre dans l'espace, «activé par lui» ou «agissant sur lui» par délégation, qu'un seul dispositif actantiel singulier. Celui-ci existait de ce fait en syncrétisme dans l'espace architectural aux côtés d'autres dispositifs actantiels, sollicités selon d'autres programmes d'action.

Dès lors, l'espace ou bien tout corps qui est en relation avec lui, telle une personne en situation d'action, n'est pas à considérer dans sa plénitude illusoire, mais selon la configuration qui est pertinente pour l'échange interactantiel en cours. Alors qu'une situation particulière met en rapport un acteur social et un agent physique, en l'occurrence une personne et un espace architectural et tout ce qu'il contient, le seul fait de les observer dans leurs relations évidentes nécessite de ne plus considérer, ni les instances actérielles seules, ni leur rapport initial entre elles, ni même les relations effectives qui les associent et les mettent en mouvement.

Les corporéités correspondant aux trois types, déjà évoquées ici à plusieurs reprises, laissent place maintenant à des types de constitution d'actants multiples, qui sont propres à chacune de ces mêmes corporéités. Le syncrétisme de l'acteur, du lieu et du moment de l'action ne sera plus ainsi seulement interactantiel, comme il se comprenait lorsque l'on faisait référence à la plénitude actérielle de ces corporéités. Le syncrétisme met en jeu, cette fois-ci, des instances actantielles distinctes, procédant du potentiel actantiel de ces mêmes corporéités et les associant dans des rapports interactantiels. Les processus, qui les relient dans les échanges énergétiques entre eux, ne relèvent plus du visible, mais ils ne résistent pas non plus à leur déchiffrement selon des protocoles appropriés.

Toute situation particulière conduit donc à reconnaître plus précisément les opérations abstraites qui mettent réellement en jeu l'interactivité des actants

appartenant aux types de corporéités concernées, mutuellement sollicitées par le déroulement de programmes d'action. C'est la situation elle-même qui implique à la fois les deux degrés d'instance, actorielle et actantielle, de chaque corporéité.

L'instance actorielle est saisissable directement dans son évidente concrétude; toutefois, en sa qualité de potentiel d'actants disponibles, tout actoriel, pris dans des opérations associant diverses corporéités, devient également source d'illusions dans le processus même de libération de ses propres actants. L'autre instance en présence, l'actantielle, quelle que soit la corporéité qu'elle habite, est déchiffrable par la manifestation de son existence et donc de son expulsion hors de l'actoriel dont elle finit par se libérer pour être réellement opérante.

Il reste donc à découvrir comment tout actant se libère du potentiel d'actants en présence dans l'actoriel propre aux divers types de corporéité. L'étude des parcours qui associent diverses corporéités dans des programmes d'action est le moyen de reconnaître dans des situations repérables les processus qui lient des actants spécifiques, libérés de ce fait du potentiel actantiel de l'instance actorielle de chaque corporéité en présence.

L'interactorialité entre des corporéités distinctes – par exemple, entre un certain acteur social, une disposition spatiale caractérisée et un agent d'environnement physique particulièrement identifié – n'est donc pas compréhensible, si n'est pas dévoilée au moins l'une des interactantialités possibles entre ces trois corporéités et les deux degrés d'instance à considérer dans cette coopération active: celui de l'actoriel et celui de l'actantiel.

LES CORPORÉITÉS EN PRÉSENCE DANS LES PARCOURS

Cette règle convient plus généralement à tout type de rapport entre deux ou plusieurs représentants de ces corporéités. La preuve en est simple: alors que la corporéité d'un acteur social ou d'un objet est préhensible aisément, il n'en est pas de même de la corporéité d'une entité architecturale, considérée comme agent de multiples interactions d'ordre

physique et environnemental ou d'ordre social et institutionnel.

En effet, si un espace bâti est non équivoque dans son rôle d'enveloppe protectrice des activités humaines, il est aussi identifiable dans ses rôles de partition de cette enveloppe. L'espace architectural devient, selon le type de distribution des volumes bâtis, un élément de premier plan ou de second plan, se profilant éventuellement sur d'autres plans plus ou moins lointains. Ce qui est principalement identifié, selon un programme actantiel caractérisé, prend valeur d'objet distingué, alors que ce qui demeure accessoire par rapport à ce même programme actantiel tend à s'évaporer dans un fond de décor. La distance entre les choses n'a pas de pertinence en soi. C'est la référence à un programme actantiel qui fait la différence entre une figure prégnante et un fond devenu incertain. Il n'y a donc pas de figure «en avant» se profilant sur un fond «en retrait», mais une destruction de la géométrie euclidienne de la conformation spatiale par le jeu des divers programmes actantiels possibles. Selon les composantes spatiales considérées, les interactions observées n'appartiennent donc pas nécessairement, à un même degré, aux ordres d'interaction indiqués ci-dessus.

Le parcours dans l'espace lie non seulement l'acteur à l'espace parcouru, mais il relie aussi l'acteur aux objets qui sont sur son parcours et, de ce fait, il relie les objets entre eux. Pour cette raison, certains travaux, plus récents que ceux qui ont été cités jusqu'à maintenant, portent sur la mise en évidence de «constellations de points remarquables», qui manifestent l'existence de configurations plus abstraites où se déroulent les programmes interactantiels, évoqués plus haut.

Il convient de préciser – et de le rappeler encore – qu'une confusion a toujours été faite, et elle le demeure – y compris dans l'architecture la plus savante d'aujourd'hui –, entre deux types de configurations. Il y a lieu, en effet, de considérer tout d'abord la «configuration d'espace» qui correspond à la géométrie du solide bâti et est qui appelée ici

«conformation», car l'espace est conformé lors de sa conception initiale à une destination première. Cette conformation d'espaces correspond à l'édifice réalisé. Elle n'a pas de correspondance directe avec les «configurations de lieux», qui sont réellement créées par les jeux interactants des agents réellement en présence: l'espace architectural lui-même et les personnes qui le vivent, mais aussi les déterminations d'ordre social et institutionnel ou encore les phénomènes d'environnement d'ordre physique qui interfèrent dans les relations entre les agents cités plus haut.

Certes, les configurations de lieux sont présentes dans la conformation de l'espace bâti, mais elles s'en différencient dans la mesure où l'interactivité des agents en présence invente des lieux qui ne sont pas imaginables, dès la première conception de l'espace, avant même qu'il soit bâti. L'espace est en perpétuelle re-conception dans le déroulement des actions qu'il rend possibles. C'est précisément cette multiplicité d'actions, ritualisées en partie, qui concourt à la création de lieux de vie à l'intérieur du solide d'englobement. Il arrive aussi que certaines configurations de lieux aient des prolongements, hors de l'enclosure de l'édifice, par les baies ouvertes sur l'environnement d'ordre proche ou lointain.

CONCLUSION

Sous l'effet des rituels de la vie quotidienne, certains lieux ne cessent de se redéfinir et de prendre des formes stables ou re-configurables sur des périodes longues. Les contours de ces lieux correspondent parfois à la conformation d'englobement, alors que d'autres contours de ces mêmes lieux les ignorent totalement. Les contours circonscrivant ces lieux, que nous appelons ici «configurations de lieux» pour les opposer à la conformation de l'espace, sont identifiables par le repérage des organisations syntagmatiques, qui correspondent à chaque interactantialité remarquable. L'identification de ces organisations permet ensuite de repérer les processus

de la spatialisation et de la temporalisation, qui s'effectuent au «niveau de la manifestation» corporelle ou gestuelle des acteurs.

Retenant seulement ici la dimension spatiale, il est possible d'identifier certains éléments saillants du cadre physique de la vie sociale où les programmes interactants se déroulent. Ces éléments remarquables appartiennent au coffre architectural ou bien à son décor intérieur. Mais ils peuvent être aussi des éléments mis en évidence par l'impact des phénomènes d'environnement sur ce cadre physique: des éléments contrastés de textures, des points lumineux, des lignes de contour de zones d'ombres, etc. Ces points, lignes ou portions d'espaces, dits «remarquables», sont distants les uns des autres mais reliés entre eux abstraitement comme les points d'une constellation stellaire tridimensionnelle. Certains de ces éléments remarquables appartiennent non seulement au solide d'englobement de l'espace, mais aussi au voisinage naturel des jardins environnants ou au paysage lointain. Ces constellations, composées d'éléments concrets, sont abstraites en elles-mêmes. Présentes dans la conformation des édifices et dans ce qui l'entoure, elles forment les configurations de lieux où se déroulent les programmes actants. Non nécessairement lisibles, elles sont toutefois «engrammées» dans la concrétude de l'espace bâti. Tout parcours revient alors à constituer, pour le déroulement de l'action en cours, un cadre scénique approprié, non réductible aux conformations objectives des corporéités en présence, en particulier à celles de l'espace bâti. Mais tout parcours invente aussi les constellations de points remarquables qui forment les lieux de vie réels, «engrammés» dans ce cadre scénique et le rendant ainsi pertinent. Le décor se met ainsi en place par le parcours lui-même. Et c'est simultanément à cette instauration spatiale que les instances actuelles des corporéités en présence se positionnent dans la temporalité de l'action. Le parcours est alors un jeu interactuel dans l'espace et le temps qui manifeste l'existence d'interactantialités

multiples entre les diverses corporéités des agents en présence, quelles qu'en soient la nature ou la constitution artificielle.

Parmi ces corporéités, celle des objets de la vie quotidienne est également inscrite dans un jeu instrumental n'échappant pas au visible. Mais cette présence active fabrique de l'illusion tant que ne sont pas identifiés les échanges interactants où s'établissent réellement les rapports entre les objets, les gens et leur cadre de vie.

NOTES

1. C'est sans doute pour cette raison que notre recherche, poursuivie en la matière depuis plusieurs décennies, provoque de façon récurrente quelques gênes chez les architectes, dans la mesure où elle enlève une part de mystère à la création architecturale et est considérée parfois comme une atteinte au statut d'artiste de l'architecte.

2. Ce sera le résultat paradoxalement positif de l'aventure désastreuse des Grandes Opérations de logement, de provoquer le dégel des pensées vis-à-vis des fixités culturelles de l'enseignement des beaux-arts. Alors que l'architecture se définissait jusque-là par rapport à l'édification de monuments – selon les expressions que l'on retrouve encore actuellement dans les dictionnaires –, il devenait évident que les barres et les tours des Grands Ensembles n'étaient pas seulement de grands bâtiments mais qu'ils abritaient aussi des gens. L'absence généralisée de représentants des sciences humaines, dans la conception de ces millions de nouveaux logements, a été la raison de la solitude

des professionnels de l'architecture, confrontés pour la première fois, dans l'histoire de l'architecture, à concevoir des logements en grand nombre sans qualification préalable des programmes, sinon l'indication du nombre de pièces et de la quantité de surfaces que ces logements devaient comporter. De cette solitude, difficilement supportée à cette époque, il en est résulté une prise de conscience aiguë de la nécessité d'entreprendre, par soi-même, le travail d'interrogation indispensable sur les causes de cette incompétence collective notoire. Cette situation nouvelle contrastait avec la réussite relative des opérations qui eurent lieu, dans les années d'après-guerre, sous le nom de Reconstruction. L'échec des Grands Ensembles provoqua la rupture avec le système des beaux-arts, dès le début des années 1960, c'est-à-dire bien avant 1968, qui ne peut de ce fait en retirer le mérite. Le système des beaux-arts, dans la forme dégradée où il était parvenu à cette époque, était fondé sur la contemplation d'œuvres plastiques. Celles-ci étaient considérées à dessein dans leur inertie, les rendant ainsi reproductibles dans les jeux de représentation à l'identique. Elles étaient instaurées de ce fait comme source d'inspiration dominante pour la conception d'œuvres nouvelles. On constate aujourd'hui, l'oubli du passé aidant, que les conditions académiques anciennes de la conception architecturale sont à nouveau en place après quelques années d'embellie critique. Les pratiques anciennes valorisaient les jeux formels sur les conformations géométriques de l'espace physique au détriment de la considération des configurations sociales des lieux de vie. Il en est de même aujourd'hui. Le retour de ces pratiques bénéficie, cette fois, de la grande efficacité des médias et de leur pouvoir considérable rémanent, faisant croire à une nouvelle pertinence de ces jeux formels sur fond de discours décalés en faveur des usagers de l'espace.

3. C'est à cette époque en effet, c'est-à-dire à la fin des années 1950, que les opérations de simulation ont été mises en œuvre pour la première fois en architecture, avant d'être utilisées en architecture, quelques décennies plus tard, avec le recours à l'informatique.

4. La généralisation de l'informatique, à partir des années 1960 dans les écoles d'architecture américaines et canadiennes, rendait déjà possible la mise en œuvre d'une multiplicité de points de vue. À Montréal, par exemple, on réussissait en 1967 à incorporer dans un contexte urbain, préalablement virtualisé, les dessins d'un bâtiment projeté; il devenait possible ensuite de faire varier les angles de vue selon les *desiderata*, les hésitations et les exigences des décideurs.

5. À ce propos, les expériences les plus avancées en matière d'architecture et d'urbanisme ont lieu actuellement en France dans le cadre de l'Ingenierium de Laval, équipé d'un système informatique à très haute performance, conçu spécialement pour la réalisation de simulations urbaines, architecturales et paysagères, en temps réel. Ces expériences restent cependant très exceptionnelles actuellement en architecture et en urbanisme. Les parcours ainsi réalisés et calculés en temps réel sont d'une étonnante vraisemblance.

6. La diversité des langues parlées sur la Piazza ne fut pas un frein à cette expérience, car les personnes qui participaient à l'exercice étaient en majorité des étudiants étrangers en postdiplôme, inscrits au Certificat d'études approfondies en architecture sur les « Procès de conception et de communication », que nous avons créé à l'École d'architecture de Paris-La Villette, en 1984. Cette expérience a fait partie aussi des exercices réalisés dans le cadre du programme de l'Atelier de Sémiotique de l'espace du Groupe de recherches sémiolinguistiques de l'EHESS.

BIBLIOGRAPHIE RELATIVE AU THÈME DU PARCOURS

- RÉNIER, A. [1981]: « Parcours et Projet », *Bulletin* n° 18 du Groupe de recherches sémiolinguistiques de l'École des hautes études en sciences sociales, sous la dir. d'A. Hénault, juin ;
- [1984]: *Un parcours urbain à Paris et Un parcours urbain à Albi*, Labo n° 1-UPA 6, direction de l'architecture, ministère de l'Urbanisme et du Logement, planches graphiques ;
- RÉNIER, A. (dir.) [1980]: « Parcours et Projet », 2^e Séminaire de Sémiotique de l'Architecture du Laboratoire d'architecture n° 1 de l'Unité pédagogique d'architecture n° 6 (Labo n° 1-UPA 6), Paris ;
- [1984]: *Segmentation significative d'un itinéraire routier en périphérie de ville, à Seclin près de Lille*, Labo n° 1-UPA 6, Centre d'études des transports urbains et routiers, Centre d'études techniques de l'équipement de Nord-Picardie, planches graphiques ;
- [1987]: *Segmentation significative de la traversée d'une agglomération rurale à Morencez près de Chartres*, Études pré- et post-opérationnelles en vue d'un aménagement de la traversée d'un village, Labo n° 1-UPA 6, direction départementale de l'équipement d'Eure-et-Loir, planches informatisées.

BIBLIOGRAPHIE RELATIVE AUX PARCOURS SELON DES RITUELS

- HELALI BELADJ SALEM, A. [1998]: *Le Mythe de la centralité*, Mémoire de DEA d'architecture, ENAU, Tunis, 127 p.
- FARAH GHALI, A. [2001]: *Appropriation et pratique de l'espace par les rituels sociaux*, Mémoire de DEA d'architecture, École d'architecture et d'urbanisme (ENAU), Tunis, 112 p.
- MEZGHANI, F. [2002]: *Système morphologique et syntaxique de la ritualité domestique de femmes tunisoises*, Thèse de doctorat d'architecture, ENAU, Tunis, 352 p.
- REGAYA, I. [2005]: *Usage féminin de l'espace domestique à El Jem. Des conformations spatiales aux configurations des lieux de vie*, Mémoire de maîtrise en architecture, ENAU, Tunis, 107 p., 74 planches.
- RÉNIER, A. [1994]: « Des Rituels sociaux de l'habiter aux Parcours d'usage de l'habitant et des Dispositifs spatiaux de l'habitat aux Ingénieries sociale et technique de leur conception », *Processus de conception et sciences sociales, Les Cahiers du Laboratoire architecture usage altérité* (LAUA) n° 2, École d'architecture de Nantes.

BIBLIOGRAPHIE RELATIVE À LA DISTINCTION

ENTRE ESPACES ARCHITECTURAUX ET LIEUX DE VIE

- BEN DRIDI HAJRI, L. [1998]: *Essai d'analyse topo-morphologique : la gannariyya comme lieu*, Mémoire de DEA d'architecture, ENAU, Tunis, 154 p.
- RÉNIER, A. [1994]: « Identification des configurations actives, fonctionnelles et symboliques, œuvrant au sein des conformations spatiales statiques », *Les Seuils urbains et l'architecture des espaces publics*, Laboratoire Théorie des Mutations urbaines (URA CNRS 1244), PIR-VILLES (« L'Espace Public »), EHESS, Paris, Rapport ;
- [1996]: « De la forme passive de l'architecture de l'espace aux formes actives des architectures de lieux », *Topogénèse : sémiotique et architecture*, Actes du Symposium international de sémiotique de l'espace, Barcelone.
- [à paraître]: « L'Architecture immatérielle des représentations d'une ville », *Le paysage urbain : représentation, signification, communication*, Association internationale de Sémiotique visuelle, Université François Rabelais de Blois ;
- [à paraître]: « D'une sémiotique de l'espace architectural à une sémiotique des lieux de l'habitat », *Architecture, Littérature et Espaces : espace du texte/espace des lieux*, Société française des Architectes, Université Paris VIII et Université de Limoges.
- RÉNIER, A. (dir) [1988]: *Segmentation significative des représentations du Quartier de la Gare de Strasbourg*, Labo n° 1-UPA 6, Agence d'Urbanisme de l'agglomération strasbourgeoise, planches informatisées.

RHÉTORIQUE D'UNE MISE EN ESPACE

PARCOURS D'UNE EXPOSITION TEMPORAIRE

ODILE LE GUERN

Du 11 mars au 26 mai 2003, le Musée des beaux-arts de Lyon a accueilli une partie de la collection Winthrop¹, léguée au Fogg Art Museum de l'Université Harvard, «afin de servir de référence constante aux étudiants et aux chercheurs»². Les conditions de ce legs stipulaient que les œuvres acquises devaient demeurer en permanence accessibles pour les recherches des étudiants et donc ne pourraient pas voyager, ce qui a «accentué [...] le caractère quelque peu confidentiel de cette collection auprès du “grand public”». Pour la première fois, une sélection de dessins et de tableaux a été exposée au Musée des beaux-arts de Lyon, puis à la National Gallery de Londres (25 juin au 14 septembre 2003), avant de terminer son périple au Metropolitan Museum de New York (20 octobre 2003 au 25 janvier 2004). C'est donc une collection qui se déplace à la rencontre d'un nouveau public, ce déplacement exceptionnel faisant de l'exposition un véritable événement³.

Le présent article n'a d'autres prétentions que de «raconter», en forme d'itinéraire, comment a été conçue et vécue une forme particulière de médiation, en tenant compte de la nature et de l'histoire de cette collection. Parcours et regards croisés, propos échangés, émotions partagées, tels sont les mots d'ordre de cette expérience de médiation imaginée par le service culturel du musée, ces paroles et ces émotions s'inscrivant dans un parcours de découverte, sans doute métaphorique pour les étudiants et visiteurs impliqués dans l'expérience, mais aussi bien réel dans l'espace d'exposition que le musée a aménagé spécialement pour cette collection⁴.

LES ACTEURS DE LA MÉDIATION

La collection Winthrop se caractérise par sa dimension critique et didactique. Il parut donc naturel de solliciter la participation d'étudiants pour l'accueil des visiteurs. À ces étudiants, inscrits dans des *cursus* différents (beaux-arts, histoire de l'art et sciences du langage), il était demandé de choisir une œuvre et d'en préparer une description, qui ne devait pas relever du genre «visite guidée», donc qui excluait l'érudition pour elle-même, mais qui reposait plutôt sur le plaisir esthétique et l'émotion. Dans la rédaction de cette description, devaient être

ménagés des temps de respiration, lieu possible pour engager un dialogue avec les visiteurs. Mais avant la confrontation ou la rencontre avec les visiteurs, c'est avec un autre étudiant, ayant travaillé sur la même œuvre, mais issu d'une autre discipline, que le dialogue devait d'abord s'engager. Des tandems se sont alors constitués : deux étudiants pour la même œuvre acceptaient de croiser leur compétence, de croiser leur regard et proposaient aux visiteurs qui s'arrêtaient devant l'œuvre choisie de s'impliquer dans cet échange.

L'OBJET DE LA MÉDIATION

Une collection particulière, rencontre avec un collectionneur, est toujours, comme le rappelle Vincent Pomarède, « un acte créateur ». Rechercher les motivations d'un collectionneur revient souvent à rechercher le point commun partagé par tous les objets réunis, mais, en amont, « l'esprit de collection » de Winthrop relève d'« une passion privée » et non du « rite mondain ou social » (nul désir de démonstration de pouvoir politique ou de richesse), et l'œuvre d'art n'est pas non plus, pour ce fils de banquier, une forme de placement financier. La collection Winthrop est fondée sur le sentiment du beau et

[...] en paraphrasant Stéphane Mallarmé, qui répondait à Edgar Degas que la poésie ne se faisait pas avec des idées mais avec des mots, nous pourrions [...] dire à propos de Winthrop [...] [que cette] collection ne se fait pas avec des concepts mais simplement avec des œuvres [c'est-à-dire avant tout avec des objets].

Ce sentiment de beauté, qui présidait au choix de chaque tableau, gravure ou objet, était ainsi et aussi le maître mot qui régissait la constitution de la collection comme création discursive particulière, relevant d'une forme de poétique. « Ce que nous recherchons pour la collection, écrivait Winthrop, doit posséder une musique, une poésie, un rythme propre – autrement dit, être doté de beauté ». L'éclectisme de la collection, où cohabitent des dessins d'Ingres et de Géricault, des paysages de Whistler et des œuvres préraphaélites, des jades chinois et des

bouddhas khmers, pourrait être envisagé de manière péjorative⁵. En fait, orientée vers plusieurs époques et genres esthétiques en apparence éloignés, cette diversité des choix de Winthrop manifeste plutôt des centres d'intérêt multiples, certes, mais bien définis, une « spécialisation multiple de ses goûts », écrit Vincent Pomarède. Trois grands secteurs apparaissent : la peinture et le dessin, anglais et français du XIX^e siècle, les arts de l'Extrême-Orient et le mobilier anglais du XVIII^e siècle. Cet ensemble non ordonné d'objets pourrait rappeler la « bricabracomane » décrite par Balzac dans *Le Cousin Pons*.

La mise en espace par le musée va plutôt faire ressortir un ensemble de paradigmes autour d'un genre graphique ou pictural (le portrait), d'un peintre ou d'une école (les préraphaélites), d'une thématique particulière que chaque tableau, chaque dessin, va décliner en se présentant comme un discours sur cette thématique, c'est-à-dire avec une valeur prédictive, ou comme une mise en figure particulière de cette thématique. Le problème se complique par le fait que cet ensemble est susceptible de classifications qui se chevauchent : l'ensemble Ingres croise l'ensemble orientalisme. Mais cela permettait de comparer la *Salomé* de Moreau avec celle de Beardsley, les illustrations de *La Divine Comédie* de Flaxman, celles de Blake ou des préraphaélites, de consulter un important corpus sur la représentation du nu (David, Ingres, Géricault, Burne-Jones), de suivre l'évolution d'un artiste (Géricault) ou « un très beau résumé de l'histoire du portrait de Prud'hon à Renoir, de Courbet et Rossetti à Toulouse-Lautrec ou Van Gogh ». D'où le caractère très pédagogique de la collection et son utilité didactique, accentuée encore par le souci qu'exprimait Winthrop de « combler les lacunes des collections publiques existantes » et par l'accueil qu'il réservait aux étudiants. Vincent Pomarède signale que Winthrop collectionnait moins par pur plaisir égocentrique qu'en prévision de son legs à un musée universitaire, legs « qui allait permettre de donner définitivement aux ensembles qu'il avait constitués la dimension encyclopédique et didactique qui avait en fait guidé sa démarche quasiment depuis ses origines ».

Il ne s'agit donc pas seulement du legs d'un ensemble d'objets mais de celui d'une mise en discours de ces objets par un collectionneur.

Dans sa maison de New York⁶, Winthrop réunissait les objets, selon ces principes de cohérence paradigmatique que nous venons d'évoquer, et «spécialisait» chaque pièce en fonction d'un genre, d'un artiste, etc. Mais cette cohérence était bousculée, parasitée, par de surprenantes juxtapositions, qui pouvaient faire penser que Winthrop n'hésitait pas à faire éclater ces paradigmes. Ainsi, chaque salle était aménagée en fonction d'une série d'objets réunis par thèmes. Il y avait la salle Ingres, la salle des préraphaélites, mais Winthrop juxtaposait des jades et des bronzes chinois à des œuvres d'Ingres et de Manet, des œuvres japonaises ou indiennes à celles de Blake et de Burne-Jones, posait des masques précolombiens sur des tables placées sous des peintures italiennes à fond d'or et disposait des bouddhas coréens à côté de dessins français. On ne peut malheureusement plus juger, autrement que par le recours à quelques photos, des interactions que pouvaient entretenir ces objets avec les toiles ou les dessins, du rôle particulier que pouvaient jouer ces objets dans la manière de guider ou de différer le regard du visiteur vers les œuvres accrochées au mur. L'exposition, ne réunissant qu'un ensemble de tableaux et de dessins, ne pouvait pas non plus les reconstituer ou en proposer d'inédites par une nouvelle mise en scène ou mise en espace de la collection.

Par ailleurs, dans sa maison de New York, «[c]es installations [imaginées par Winthrop] nécessitaient sans cesse d'être remodelées, affinées, pour intégrer l'afflux ininterrompu des nouvelles acquisitions»⁷ et l'on sait que Winthrop, de manière obsessionnelle, passait ses journées et surtout ses nuits d'insomnie à déplacer les objets de sa collection. L'exposition n'a à traiter qu'un ensemble fini, figé. Temporaire dans le calendrier des activités du musée, elle témoigne, d'une certaine manière, d'un état permanent, définitif de la collection. La mise en espace de la collection par l'exposition fige, immobilise une mise en espace

toujours renouvelée dans la maison de Winthrop. Si, pour reprendre les termes d'Eliseo Véron, faire l'étude d'une exposition revient à «analyser à la fois la "logique" conceptuelle qui avait présidé à la mise en forme du thème et les propriétés des espaces sur lesquels l'étalement du thème avait été effectué» (1989: 32), nous nous trouvons, pour l'exposition Winthrop, face à une «logique» qui relève de l'achevé et qui se greffe sur celle du collectionneur, toujours inscrite dans l'inachevé, pour intégrer les nouvelles acquisitions. C'est par les propriétés des espaces d'étalement, qui vont parfois se faire l'écho analogique du premier lieu d'exposition qu'était la maison du collectionneur, que les concepteurs vont tenter de réduire cette fracture entre l'achevé et l'inachevé.

LE THÉÂTRE DE LA MÉDIATION

(D'une maison-musée au musée qui veut évoquer la maison)

La solidarité entre la collection et la maison de Winthrop à New York, qui l'abritait, était si grande que les commissaires de l'exposition ont souhaité une mise en espace qui, loin de viser une certaine neutralité, comme il est de bon ton de le faire parfois, pourrait évoquer cet espace privé, véritable écrin pour tous les objets réunis par le collectionneur. Cet espace était privé, certes, mais devait relever déjà de ce que Hall (1971) appelle un espace à organisation semi-fixe: aucune pièce ne correspondait à une fonction particulière ou, plutôt, toutes les pièces étaient déjà dévolues à cette fonction d'exposition, ce qui rend la transposition au musée plus facile, ce qui permet aux concepteurs d'évoquer la maison de Winthrop en jouant sur les éléments d'ornement et non sur des éléments d'architecture relevant davantage du dispositif nécessaire. Mais avant d'évoquer le théâtre de cette exposition, il faut rappeler le rôle du temps dans l'exploration de l'espace architectural:

[...] un bâtiment, s'il n'est pas une maquette, est le plus souvent imperceptible dans sa globalité. Il faut du temps pour faire le tour de la cathédrale et, à l'intérieur, pour y déambuler aléatoirement ou selon un code processionnel.

En ce sens, l'architecture glisse vers les arts du temps. Les œuvres les plus percutantes sont celles où le parcours est programmé. Le

déambulateur d'une église l'inscrit ainsi dans le plan, mais il en va de même des expositions dans les musées, de la circulation dans les supermarchés, etc. [...]

Une autre rhétorique peut donc venir s'inscrire ici : celle qu'on retrouve dans les arts du temps comme le couplage, la rime, etc. [...] le temps éprouvé par le corps au cours de son exploration ou de sa consommation du bâtiment. (Groupe μ , 1992 : 417-18)

Ce sont bien des figures liées à la temporalité que nous avons retrouvées dans la mise en espace de cette collection et dans l'itinéraire que nous proposons, figures de ce que nous avons appelé « accélération », « anticipation » ou, au contraire, « ralentissement », « dilation »⁸.

1. L'ACCÈS AUX LIEUX D'EXPOSITION

Pour permettre l'accès aux salles d'exposition, le Musée des beaux-arts dispose de deux entrées, par la place des Terreaux – entrée principale – ou par la rue Edouard Herriot. L'espace réservé aux expositions temporaires est directement accessible par la rue Edouard Herriot.

Immédiatement, à gauche, on accède aux vestiaires puis à la billetterie, qui jouxte un petit espace de vente, que les visiteurs parcourent généralement en fin de visite. Cet accès direct va permettre au visiteur de faire l'impasse sur tout l'espace de transition du cloître⁹, qui va de l'entrée principale, qui donne sur la place des Terreaux, aux billetteries, que ce soit celle des collections permanentes ou celle des expositions temporaires. Ce cloître, et le jardin qu'il enserme, constitue un espace public, lieu de promenade en accès libre et autonome par rapport au musée, ouvert même quand celui-ci est fermé. Mais ce jardin abrite aussi des sculptures (Rodin), ce qui en fait le jardin du musée et plus tout à fait un jardin ordinaire. Le musée affiche fortement sa double identité, religieuse et muséale, au niveau des espaces d'accueil que sont le jardin et le cloître, la billetterie et le vestiaire. Les figures du muséal, que constituent les statues et la présence des « cartels », qui est le signe d'une forme de prise en charge de cet espace par l'institution muséale, s'imposent dans le jardin fortement marqué par

l'isotopie religieuse en raison de la structure architecturale du cloître. Les figures du religieux animent encore, mais de manière plus discrète, les espaces d'accueil, la billetterie et le réfectoire (vestiaire), où des œuvres majeures, par exemple *L'Ascension* de Pérugin, cohabitent avec un mobilier fonctionnel (vestiaire, présentoirs de prospectus, etc.); cohabitation qui témoigne d'une concurrence entre diverses activités : le visiteur est déjà, mais pas tout à fait encore, dans son rôle de contemplateur d'œuvre d'art¹⁰. Les espaces de transition le préparent à jouer ce rôle tout en en différant, dans le temps de la visite, le moment où il l'endossera complètement, son regard tout entier porté sur des œuvres mises en valeur par la neutralité du décor. Ainsi, de passant déambulant dans un espace urbain offrant une multiplicité d'activités possibles, il devient visiteur de musée en quête d'un seul objet, la collection, par une unique activité de contemplation, portée bien sûr par son déplacement.

Pour l'espace des expositions temporaires, il n'y a pas véritablement d'espaces de transition. Il y a bien sûr le passage obligé par la billetterie, qui fait du simple passant ou particulier un visiteur de musée, mais il rencontrera le vestiaire avant la billetterie; s'étant séparé de certains effets personnels, il pénètre ensuite dans un lieu dont la fermeture voudrait bien suggérer le caractère privé¹¹. Ainsi, pourraient se superposer les oppositions extérieur/intérieur, ville/musée, public/privé. Lieu privé, ce que le musée n'est pas évidemment, mais que l'exposition Winthrop voulait suggérer : on rendait d'abord visite à un collectionneur avant de visiter sa collection.

2. LE GRAND ESCALIER

On a déjà évoqué le soin maniaque que prenait Winthrop à rechercher « le bon emplacement pour chaque pièce de sa collection [...] afin d'être fondu dans un ensemble homogène et dans une présentation [...] parfaitement cohérente »; présentation qui tient donc déjà de la mise en scène muséographique dans l'espace privé de son appartement. Certains éléments de cette mise en scène, ou construction

scénographique, seront repris, servis aussi par le hasard des rencontres architecturales, par l'exposition temporaire. Ce sera le cas pour le grand escalier d'accès au premier étage. Pour l'exposition Winthrop, l'itinéraire de la visite a été inversé. Elle ne commencera pas, comme habituellement, par le rez-de-chaussée pour se poursuivre au premier étage et rejoindre, par le grand escalier, l'espace librairie, de nouveau au rez-de-chaussée, mais bien au premier étage, que l'on atteindra en empruntant, dès le début du parcours, le grand escalier. Il se trouve qu'un escalier semblable et de même orientation permettait d'accéder, dans la maison de Winthrop à New York, aux différentes pièces où était installée sa collection, escalier que Birnbaum, son agent, lui suggère d'utiliser aussi à des fins d'exposition. Il écrit, dans une lettre à Winthrop le 4 août 1927 :

Ce sera très amusant de réaliser l'accrochage du « grand » escalier en octobre – toujours avec les plus beaux exemples de chacun des groupes : Blake, Daumier, Ingres, Beardsley, Delacroix, Whistler, Burne-Jones, Sargent, etc. Cet escalier sera l'emblème des trésors de la maison et en offrira un avant-goût.

Mais l'analogie s'arrête là, c'est-à-dire à l'unité architecturale que constitue l'escalier ; il ne sera pas pour l'exposition de Lyon le décor, le lieu d'une mise en espace de la collection. Il est vrai que dans les deux cas, la maison de Winthrop et le Musée des beaux-arts de Lyon, l'escalier est polarisé de la même manière : il n'est envisagé que par rapport à un mouvement ou déplacement ascensionnel¹². La chronologie est également la même : gravir l'escalier précède toujours la visite, comme « un avant-goût », dit Birnbaum. Mais l'ascension est aspectualisée de manière différente. Au musée, elle s'inscrit dans le continu pour une découverte différée de la collection – la cage d'escalier est vide de tout élément de décor –, alors qu'elle se trouvait prise, chez Winthrop, entre accélération, anticipation et ralentissement – le décor de l'escalier le transformant en un espace de tensions contraires. Si Birnbaum est à l'origine de certaines juxtapositions d'œuvres, du portrait de Winthrop par Albert Sterner et de celui de Victor Chocquet par Renoir, par

exemple, c'est bien Winthrop qui prend l'initiative des rencontres les plus étonnantes, de la confrontation surprenante de cerfs tibétains avec une *Danseuse* de Degas, ces objets étant disposés sur un guéridon tout en bas de l'escalier. L'orientation des cerfs, la direction du regard de la danseuse constituent une puissante invitation à l'ascension, dans le sens de l'anticipation et de l'accélération. Mais les murs de la cage d'escalier se présentent comme un espace saturé d'œuvres peintes ou dessinées, à découvrir à chaque degré. Cette découverte s'inscrit dans une démarche qui relève de l'itératif, mais que complique toute une négociation avec la hauteur de l'accrochage pour appréhender chaque œuvre dans des conditions optimales. Le vide de la cage d'escalier au musée de Lyon met le visiteur en situation d'attente. La découverte ou la rencontre avec la collection est seulement différée, elle doit avoir lieu dans les salles suivantes. En revanche, dans la maison de Winthrop, la visite aurait pu s'achever en haut de l'escalier. Si Birnbaum parle d'« avant-goût », il parle aussi de l'escalier comme « emblème » de la collection, parce qu'il en réunit « les plus beaux exemples ». L'escalier se présente donc comme un échantillon, qui pourrait se suffire à lui-même. Nous avons parlé de l'escalier du musée de Lyon comme un lieu qui diffère la découverte de la collection, il relève du principe de la « dilation ». On pourrait le présenter aussi comme un lieu neutre, qui retarde non seulement cette rencontre avec l'objet de la quête qu'est la collection, mais aussi le jeu de tensions dans lequel sera pris le visiteur, entre accélération et « dilation », dans son exploration des salles.

Si l'accès direct par la rue Edouard Herriot et l'initiation de la visite par l'escalier suggèrent la visite privée à un particulier, c'est sans doute parce que le motif de l'escalier, en marge de ses valeurs dénotatives purement fonctionnelles, véhicule des valeurs connotatives liées à la sphère du privé – les espaces publics ou semi-publics (magasins, restaurants, etc.) en ville se trouvant généralement au rez-de-chaussée. Il est vrai que l'accès aux collections permanentes au musée de Lyon se fait aussi par deux escaliers, l'escalier Puvis de Chavannes et l'escalier Thomas Blanchet, mais ces

escaliers sont pourvus d'une identité et sont déjà des objets de visite à part entière. Bref, la découverte de la collection Winthrop semble différée par l'ascension du grand escalier. Et cette «dilation» est produite aussi par l'ambivalence du lieu où s'entrecroisent deux isotopies, celle de l'espace privé de la maison du collectionneur, mais aussi, et toujours présente, celle de l'espace public du musée. Ainsi, en haut de l'escalier, le visiteur subit l'étape ultime du rite d'entrée, son billet est contrôlé. L'isotopie «musée» se rappelle à son bon souvenir, semble expliquer le vide de cet espace de l'escalier non exploité comme espace d'exposition.

3. LA PREMIÈRE SALLE DU PREMIER ÉTAGE

Cette salle, consacrée à Blake, ne vient pas encore rompre l'attente. Elle assume une double fonction : elle réunit certes quelques aquarelles représentatives du travail d'illustrateur du peintre, mais elle évoque plus que jamais le premier lieu d'énonciation de la collection qu'était la maison de Winthrop. Ainsi, sur le premier mur que le visiteur est amené à longer, nous découvrons une exposition de photos de cette maison et, dans la salle elle-même, des éléments de décor totalement factices pour faire écho à ceux que l'on pouvait apercevoir sur les photos (fausse-cheminée, moulures d'encadrement des fenêtres occultées par de lourdes tentures, etc.). Effet d'écho, mais aussi mise en abyme de la représentation de la maison, avec un fort degré d'iconicité pour les photos, de manière plus sélective, plus allusive par les éléments de décor. La salle de musée dit la maison de Winthrop de manière indicielle, par son décor et par le relais des photos, elles-mêmes signes indiciaires de cette maison. Les œuvres exposées dans cette salle, «exemplaires» du travail de Blake, sont également en relation indicielle avec leur auteur, mais surtout avec les deux lieux d'énonciation, que sont la maison et le musée, pour cet énoncé que constitue la collection. Ainsi, par la forme plastique et la thématique des aquarelles (*La Divine Comédie* de Dante), cette salle annonce celle des préraphaélites située beaucoup plus loin dans le parcours de l'exposition, elle est donc

aussi figure de l'accélération, et par l'accrochage du *Christ bénissant* au-dessus de la fausse-cheminée, elle dit encore la maison de Winthrop. À New York, la salle Blake était une pièce voûtée, qui réunissait plus de cinquante œuvres de l'artiste et qui

[...] baignait dans la douce clarté d'un vitrail de John La Farge, représentant les anges chanteurs [...] du Livre de Job, que Winthrop avait fait poser en guise de fenêtre. Au-dessus de la cheminée, il avait placé Le Christ bénissant, de Blake.

(Wolohojian, 2003)

Double métonymie, cette salle, par son organisation, nous rappelle la formule d'Eliseo Véron concernant l'exposition :

Nous pouvons ainsi caractériser la spécificité du média exposition : c'est un mass-média dont l'ordre dominant, celui qui définit sa structure de base, est d'ordre métonymique : l'exposition se constitue comme un réseau de renvois dans l'espace, temporalisé par le corps signifiant du sujet, lors de l'appropriation. [...] le comportement observé d'un sujet, qui sans aucun doute signifie, ne ressemble à rien : il opère par contiguïté, par glissements métonymiques. Considéré du point de vue des conditions de reconnaissance, l'ordre métonymique a pour support le corps du sujet récepteur : c'est le corps signifiant du sujet qui fonctionne comme un espace de résonance de tous les indices métonymiques d'un discours : ces indices définissent le contact du sujet avec la matérialité spatio-temporelle du discours. (1989 : 27)

4. DE L'INTERACTION ENTRE DEUX SALLES VOISINES

On observe un ralentissement de la visite lorsque, un peu plus loin, deux salles voisines entrent en interaction et influent ainsi sur le parcours du visiteur par le témoignage de ces classifications croisées évoquées plus haut, une même œuvre pouvant appartenir à deux paradigmes différents. La salle Ingres présentera beaucoup de portraits, individuels ou collectifs, portraits de famille le plus souvent, à la mine de plomb sur vélin blanc, mais surtout beaucoup d'études, pour *Roger délivrant Angélique*, à la mine de plomb, mais aussi à l'huile sur toile. L'œuvre achevée entre au musée du Luxembourg dès 1824. Ingres en réalise deux copies, l'une d'entre elles (1839)

est à Londres (National Gallery). Le *Martyre de Saint-Symphorien*, qui associe huile, mine de plomb et craie rouge, se trouve une fois achevée à la Cathédrale Saint-Lazare d'Autun. Tout cela en regard de *Raphaël et la Fornarina*, portrait d'un peintre et de son modèle, d'un modèle qui sollicite du regard le spectateur, alors que le peintre n'a d'yeux que pour l'œuvre en cours d'exécution, elle aussi absente bien sûr de la présente exposition, et qui relève encore du genre du portrait. L'*Odalisque à l'esclave*, toujours d'Ingres, se trouve dans une salle adjacente consacrée à l'orientalisme. Elle occupe, à elle seule, tout un mur et cohabite avec Théodore Chassériau et ses *Cavaliers arabes enlevant leurs morts* et le *Combat arabe*, avec Delacroix aussi, *Un Turc se rendant à un cavalier grec*, ces œuvres occupant les trois autres murs.

La première salle, consacrée à Ingres, installe le visiteur dans une démarche plus intellectuelle, de type méta-iconique, l'entraînant dans une réflexion sur les techniques, sur les genres picturaux et plus particulièrement sur celui du portrait et de son rôle dans la genèse des œuvres. Cette réflexion sur l'art pictural inscrit le visiteur entre l'achevé et l'inachevé. La deuxième salle, sur le thème de l'orientalisme, met en regard un seul tableau par rapport à un ensemble de tableaux. Elle prend le parti d'une opposition sémantique très forte, qu'on peut lexicaliser de différentes manières : masculin/féminin, violence/douceur, guerre/paix, etc. Entre ces oppositions sémantiques relatives à l'énoncé pictural et celles, aspectuelles, relatives à l'énonciation picturale (achevé/inachevé), ces deux salles font appel à des ressorts de la rhétorique la plus traditionnelle, le *docere* et le *movere*, qui s'articulent finalement autour d'une thématique commune, la représentation du corps, du geste et de la posture, autour également d'une autre opposition, celle de l'absence et de la présence – absence de l'œuvre achevée, absence de l'œuvre apparentée, dont l'écho semble faire partie de la visite¹³. Cette absence, frustrante ou stimulante, est vécue par certains comme la visite « virtuelle » d'une exposition en creux par rapport à celle qui leur était donnée de parcourir. On a ainsi une *Baigneuse*, à la

mine de plomb, aquarelle et gouache blanche, qui est une reproduction si fidèle de *La Baigneuse Valpinçon* du Louvre, que l'on pourrait penser que Ingres a eu recours à un procédé mécanique¹⁴. La complémentarité des deux salles adjacentes en faisait une étape importante dans l'itinéraire de la visite. Si l'exposition mentionnait les références des œuvres absentes sur les « cartels », elle ne proposait pas de reproduction de l'œuvre absente. Il y a donc, d'un côté, le contact visuel direct avec une œuvre présente, souvent une esquisse, souvent moins connue, et, de l'autre, une image dont le siège est la mémoire ; l'œuvre présente se fait signe indicial de l'œuvre absente et l'espace d'exposition s'ouvre nécessairement à l'évocation d'autres lieux d'exposition. La mise en lien sur un support informatique, site Internet ou cédérom, et l'activation du lien par un parcours de lisibilité sur l'espace de navigation proposé mettent en fait les deux œuvres sur le même plan d'accessibilité et de visibilité. La mise en espace par l'exposition joue plus sur le mode de l'évocation, évocation d'autant plus inconfortable ou stimulante qu'elle vient casser le mythe de la grande œuvre comme référence unique. C'est le cas pour le *Serment du jeu de paume* de David, mais aussi pour la *Salomé* de Moreau. C'est aussi en cela que la collection est didactique.

5. L'ESPACE GUSTAVE MOREAU OU LA ZONE DE LA BALUSTRADE

Répondant aux figures de la dilation, les figures de l'accélération et de l'anticipation sont également nombreuses. On les trouve essentiellement dans une zone¹⁵, sorte de balcon à balustrade, consacrée à Gustave Moreau¹⁶ et au thème de Salomé, avec *L'Apparition* qui entre en résonance avec *La Récompense de la danseuse*, dessin de Beardsley pour la pièce de Wilde. Sur le mur du fond, se trouve *Jacob et l'ange* : par sa dimension, par la prégnance du regard de l'ange et de son auréole de lumière, le visiteur aperçoit de très loin cette grande composition de Moreau. Il anticipe ainsi visuellement sur son parcours, accélère peut-être l'exploration de l'allée et des salles adjacentes consacrées à l'école française, dont Gustave

Moreau semble être le point d'aboutissement. L'appropriation visuelle de l'espace permet d'anticiper sur son exploration kinésique. Arrivé plus près du tableau, le visiteur perçoit le contraste très fort entre la pose frontale et statique de l'ange et celle, de profil et plus dynamique, de Jacob, orientée, qui plus est, vers la gauche, c'est-à-dire désignant l'escalier qui permet de rejoindre le rez-de-chaussée. Cette œuvre vient à la rencontre du visiteur et l'invite à poursuivre sa découverte de l'exposition. C'était sans compter sur l'extraordinaire pouvoir d'attraction de *L'Apparition*, tableau dont le petit format amène le visiteur à s'installer dans une distance de contemplation proche de l'intime. Ce tableau suscite toutes sortes d'interrogations de la part des visiteurs qui croient se trouver devant *LA Salomé* de Gustave Moreau. Découvrant qu'ils se trouvent devant l'une de ses nombreuses versions, ils interrogent leur mémoire, leur voisin, les étudiants pour s'engager dans des comparaisons *in absentia* proches du jeu des sept erreurs. La taille du tableau ne nécessitait pas, en principe, un grand espace, mais la fascination qu'il a exercée sur le public a créé, certains jours de grande affluence, des embouteillages que les incitations du *Jacob et l'ange* à poursuivre la visite n'arrivaient pas à réguler. Autre figure de l'accélération et de l'anticipation, architecturale cette fois, il s'agit de la balustrade, factice comme la cheminée ou les moulures précédemment mentionnées pour évoquer la maison de Winthrop, qui fait de cette zone une sorte de balcon d'où l'on découvre, avant même d'y être arrivé, la salle en contrebas.

6. LA SALLE DES PRÉRAPHÉLITES

Cette salle constitue sans doute le lieu et le moment le plus important de la visite : elle a été perçue par les visiteurs et les étudiants comme une véritable découverte. Anticipant sur cette découverte en l'apercevant depuis l'espace Gustave Moreau, le visiteur peut associer Moreau à Burne-Jones et Rossetti, en voir des représentants du même courant symboliste, ouvrir un paradigme fondé sur le courant pictural en cassant l'organisation séquentielle de la visite fondée sur des

critères géographiques (écoles, française ou anglaise)¹⁷. Son regard « plongeait » sur *Les Profondeurs de la mer* ou sur *Les Jours de la création* de Burne-Jones. En empruntant l'escalier, il rencontrait *Beata Beatrix* de Rossetti, au regard singulièrement absent, alors qu'il était déjà fortement interpellé, depuis le premier étage, par ceux des anges de la création.

Dernière figure de l'anticipation : les couleurs de fond choisies pour les murs du lieu de l'exposition. C'est souvent en arrivant dans cette salle des préraphaélites que le visiteur se rend compte de l'effet d'écho chromatique, entre la palette des œuvres contemplées et les murs qui en constituent le support, et de l'effet de complémentarité. Or, depuis la première salle, la salle consacrée à Blake, il déambule dans un espace rythmé par l'alternance du vert et de l'orange. Le choix de la couleur s'inscrit ici dans la linéarité de la visite, mais on pourrait aussi l'envisager dans l'instant précis de la contemplation d'un tableau en particulier, comme un débordement de l'œuvre, laquelle franchit ainsi les limites que lui assigne son cadre pour rejoindre, par certains de ses caractères plastiques (la couleur), l'espace spectatorial. Le visiteur est au cœur de l'exposition, au cœur de l'esthétique préraphaélite, de ses choix plastiques et thématiques. Ces effets de débordement du cadre sont d'autant plus efficaces que tous les dessins et les aquarelles étaient placés, par Winthrop lui-même, dans le même modèle de cadre, afin de créer une unité de décor et de présentation, mais surtout pour que l'on puisse voir le dessin dans son intégralité, que ne devait entamer aucun passe-partout.

Ce type d'encadrement s'était imposé comme un signe distinctif de la collection et fut surnommé emballage Winthrop [...]. Les qualités esthétiques de l'emballage Winthrop sont peut-être discutables, mais, surtout, on ne peut que déplorer la disparition du contexte historique, due aux décisions radicales du collectionneur. Ainsi, le seul cadre d'un Burne-Jones dont il existe un témoignage écrit dans les comptes rendus anglais de l'époque – encadrement sophistiqué qui réunissait les six panneaux des Jours de la création – fut retiré pour que les différentes peintures puissent être accrochées séparément de part et d'autre de La Demoiselle élue de Rossetti. Cette décision de remplacer

un célèbre cadre d'époque est d'autant plus regrettable qu'au dos de chaque œuvre, on peut lire une inscription de la main de l'artiste: « Cette peinture n'est pas complète en soi, elle est le n° [X] d'une série de six aquarelles représentant les Jours de la Création, placées dans un cadre, conçu par le Peintre qui désire qu'elles n'en soient pas retirées ». (Wolohojian, 2003)

7. UNE FIN DE VISITE EN FORME DE RUPTURE STYLISTIQUE

La visite s'achève sur une rupture sensible, rupture stylistique quant aux œuvres présentées – la dernière salle accueille beaucoup de tableaux impressionnistes – et rupture stylistique de leur mise en espace: les murs sont blancs, ce que l'on peut interpréter ici aussi comme le débordement chromatique de certains tableaux sur l'espace spectatorial¹⁸. Mais il faut signaler surtout, dans la même salle, le *Portrait de Victor Chocquet*, par Renoir, œuvre déjà évoquée et que Birnbaum avait suggéré de placer à côté d'un portrait de Winthrop. Inlassable collectionneur comme Winthrop, Chocquet rappelle au visiteur, en fin de parcours, qu'il a aussi rendu visite à un collectionneur. Tout près de là et pour clore la visite, il y a les *Nocturnes* de Whistler proches de l'invisibilité, *Nocturne en gris et or: neige à Chelsea* et *Nocturne en noir et or: la boutique du chiffonnier, Chelsea*. Le regard du spectateur est pris entre le « il n'y a plus rien à voir » et une ultime et extrême sollicitation.

CONCLUSION

L'exposition de la collection Winthrop proposait une rencontre avec un collectionneur, qui fait de sa collection un acte d'énonciation. Création discursive d'un genre particulier, elle se laisse parcourir comme un texte. La prise en charge de la collection par un espace architectural va faire de ce texte un espace tensif ou, tout au moins, révéler ce qu'il recèle de tensions dans les parcours de lisibilité qu'il propose.

Dans la maison de Winthrop et du vivant du collectionneur, on est face à une double tension: un ensemble non fini d'objets, toujours renouvelé par les nouvelles acquisitions, et l'impression d'une mise en espace « provisoirement définitive » à chaque nouvelle

réinstallation, cela dans des pièces ambivalentes, qui hésitent entre leur fonctionnalité quotidienne et la seule finalité que leur attribue le collectionneur, celle de l'exposition. L'acte d'énonciation du collectionneur se caractérise par une temporalité dont les modalités, entre l'achevé et l'inachevé, s'inscrivent dans un espace qui neutralise les valeurs fonctionnelles du privé pour développer des valeurs plus orientées vers le public et liées à la fonction d'exposition.

La mise en espace par le Musée des beaux-arts de Lyon va rendre cela par d'autres jeux de tensions: celle d'une rhétorique du *tempo* de la visite, prise entre anticipation et « dilation », accélération et ralentissement, et celle d'une projection paradigmatique sur le syntagme du parcours, où le principe de linéarité est constamment bousculé par des faits de chevauchement sur deux salles. Ainsi, entre la salle consacrée à l'orientalisme et celle, voisine, consacrée à l'énonciation picturale et au genre du portrait, la liaison se fait par Ingres, donc par un peintre et non par un thème, comme si les peintres à leur tour entraient comme acteurs pour guider le visiteur, l'entraînant parfois dans une exploration plus sélective et non exhaustive de la salle.

À cela s'ajoute le fait que les paradigmes présentés manifestent fortement les œuvres absentes, comme une invitation à poursuivre la visite au-delà du parcours de l'exposition. La non-clôture de la collection, telle qu'on pouvait la découvrir dans l'appartement new-yorkais de Winthrop, se manifeste par la non-clôture de la visite de l'exposition. L'exploration de l'exposition se présente comme un parcours indiciel, en amont du premier lieu d'exposition et en aval d'un autre parcours possible, d'un musée à l'autre, à la rencontre des œuvres absentes, mais sans cesse évoquées par la collection Winthrop. Comme si les « nœuds décisionnels », dont parle Eliseo Véron, se trouvaient moins dans l'espace réel parcouru physiquement que dans le parcours ou la démarche intellectuelle du visiteur, comme cela se produit dans les visites virtuelles proposées par les nouveaux supports multimédias grâce entre autres aux liens hypertextes.

Cette visite non exhaustive sera nécessairement moins extensive si l'on s'en tient à l'ensemble d'œuvres présentées par l'exposition, mais plus intensive si l'on envisage l'un des paradigmes qui la constituent, extension qui sera donnée en revanche, et peut-être paradoxalement, par les ouvertures paradigmatiques et par les prolongements extérieurs qu'elle suggère tout au long du syntagme clos du parcours.

À la proposition qui lui avait été faite de léguer sa collection à la National Gallery of Art de Washington, Winthrop avait répondu :

Je reconnais qu'un plus grand nombre de personnes du « grand public » viendront à Washington qu'à Cambridge, mais je m'intéresse moins au grand public qu'à la génération des plus jeunes, que je veux toucher pendant qu'ils sont encore impressionnables, et leur montrer que l'art véritable est fondé sur les traditions et n'est le produit d'aucun pays ou siècle particulier, et que la Beauté se rencontre dans tous les pays et à toutes les époques, pourvu qu'on éduque son regard et l'y rende sensible.

La collection a quitté, le temps de cette exposition temporaire et itinérante, les salles du Fogg Art Museum, elle va à la rencontre peut-être de ce « grand public » dont parle Winthrop. Mais par la forme de médiation imaginée par le service culturel du Musée des beaux-arts de Lyon, elle a pu jouer sur les deux tableaux : celui de l'altérité et celui de l'identité du public, un public nouveau, comprenant toujours beaucoup d'étudiants ; lesquels ont sans doute servi de relais entre la collection et le grand public et m'ont guidée aussi dans le choix des œuvres et des lieux de l'exposition évoqués au cours de ce récit.

NOTES

1. Grenville Lindall Winthrop (1864-1943).
2. V. Pomarède, dans sa préface au catalogue de l'exposition de 2003. Sauf mention contraire, toutes les citations sont extraites de ce texte de présentation. V. Pomarède était commissaire de l'exposition avec C. Riopelle (National Gallery) et G. Tinterow (Metropolitan Museum of Art).
3. L'exposition temporaire constitue toujours un événement, mais le caractère exceptionnel du déplacement des œuvres concernées en amplifie la perception.
4. La scénographie de l'exposition a été conçue et réalisée par P. Renaud.
5. L'exposition itinérante ne propose pas la totalité de la collection. Elle se limitera aux tableaux et dessins.
6. Située au 15 East 81st Street, pas très loin du Metropolitan Museum.

7. Wolohojian, commissaire général de l'exposition (S. Wolohojian, 2003).
8. À défaut d'un autre substantif qui correspondrait au verbe « différer ».
9. Plus connu des Lyonnais sous le nom de palais Saint-Pierre, le musée est installé dans l'ancien couvent des bénédictines de Saint-Pierre (deuxième moitié du XVII^e siècle). Les lignes qui suivent, concernant le trajet du visiteur de l'espace urbain à l'espace du musée, s'inspirent directement du mémoire de maîtrise de M.-A. Chaperon (Sciences du langage, Université Lumière-Lyon 2).
10. On pourrait dire que les figures du religieux relèvent de l'immobilier alors que les images du muséal relèvent du mobilier. Mais une œuvre comme celle de Pérugin relève du muséal en tant qu'objet alors que, par sa thématique, elle renvoie à l'isotopie religieuse. Quant à l'architecture, elle fait l'objet, dans les salles et conformément aux principes d'une muséographie contemporaine, d'un gommage systématique des figures du religieux.
11. Le passage par le vestiaire ne revêt pas le caractère facultatif qu'il peut avoir dans le hall des collections permanentes.
12. « La verticalité est assurée par la polarité de la cave et du grenier. [...] L'escalier qui va à la cave, on le descend toujours. C'est sa descente qu'on retient dans les souvenirs, c'est la descente qui caractérise son onirisme. L'escalier qui monte à la chambre, on le monte et on le descend. C'est une voie plus banale. [...] Enfin, l'escalier du grenier [...], on le monte toujours. Il a le signe de l'ascension vers la plus tranquille solitude » (Bachelard, 1957 : 35 et 41).
13. L'*Odalisque* à l'esclave évoque évidemment *La Grande Odalisque* du Louvre. On peut penser aussi à Delacroix, *Les Femmes d'Alger dans leur appartement*, également au Louvre.
14. Autres manifestations, autres enjeux de cette visite en creux : David, *Le Couronnement de Joséphine*, huile sur toile, du Louvre et les carnets d'études du Fogg Art Museum. Voir aussi l'étude d'ensemble pour le *Serment du jeu de paume*, vers 1790. Une esquisse se trouve au château de Versailles. La version peinte, inachevée (1790-91), se trouve au musée Carnavalet.
15. Le mot « salle » évoque trop un espace fermé, car il s'agit ici de l'extrémité d'une allée, juste avant d'emprunter un autre escalier qui permet de rejoindre le rez-de-chaussée.
16. Les effets d'écho biographique sont nombreux dans la collection Winthrop (portraits de femmes disparues, de collectionneurs). Il est également troublant d'apprendre que G. Moreau a transformé l'hôtel particulier de la rue de la Rochefoucauld – où il a vécu la plus grande partie de sa vie, avec ses parents, puis seul – en musée, dont il fit don à l'État, à sa mort, en 1898.
17. L'exposition s'organise séquentiellement sur les écoles française, anglaise puis américaine. Mais trois lieux viennent rompre cette organisation : la salle Blake (mais peut-on parler de rupture en début de visite, alors que le visiteur n'est encore installé dans aucune forme de régularité ?), la jonction des zones consacrées à G. Moreau et aux préraphaélites et les dernières salles, qui associent les impressionnistes français et certains peintres de l'école américaine.
18. C'est le cas pour Monet, *Route en direction de la ferme Saint-Siméon*, *Honfleur* ou le très beau *Bouquet printanier* de Renoir.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BACHELARD, G. [1957] : *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF.
- GROUPE μ [1992] : *Traité du signe visuel*, Paris, Le Seuil.
- HALL, E. [1971] : *La Dimension cachée*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- POMARÈDE, V. [2003] : « Préface » au catalogue *La Collection Grenville L. Winthrop*, Paris, Réunion des musées nationaux.
- VÉRON, E. [1989] : *Ethnographie de l'exposition*, Paris, Centre Pompidou.
- WOLOHOJIAN, S. [2003] : « Une Passion privée », dans S. Wolohojian (dir.) assisté d'A. Tahinci, *La Collection Grenville L. Winthrop*, Paris, Réunion des musées nationaux.

SENS D'UNE ŒUVRE ET SENS D'UNE EXPOSITION: LE PARCOURS DU VISITEUR

NICOLE EVERAERT-DESMEDT

1. UNE HISTOIRE DE CANNE

Nous nous proposons d'examiner une œuvre de Patrick Corillon que nous avons découverte lors d'une exposition en plein air organisée par le Casino/Forum d'art contemporain à Luxembourg pendant l'été et l'automne 2001. L'exposition avait pour titre « Sous les ponts, le long de la rivière... ».

Dix-huit plasticiens avaient été invités à installer des œuvres, conçues pour la circonstance, dans les vallées de la Pétrusse et de l'Alzette qui traversent la capitale luxembourgeoise. La visite de l'exposition consistait en une agréable promenade d'une durée d'environ deux heures. Au départ du Casino, le visiteur recevait un plan du parcours, sur lequel étaient indiqués les emplacements des différentes œuvres. Il recevait aussi, s'il en faisait la demande et moyennant caution, une canne lui permettant de participer à l'œuvre de Patrick Corillon¹.

Patrick Corillon est un artiste belge, né en 1959. Son œuvre se caractérise par un rapport étroit entre fictions littéraires et installations plastiques. Il a créé des personnages, dont le fameux Oskar Serti, écrivain hongrois, né en 1881 et mort en 1959 (le jour de la naissance de Corillon). À l'occasion de diverses expositions, Patrick Corillon raconte des épisodes de la vie d'Oskar Serti et d'autres anecdotes qu'il illustre dans des installations. Ces installations sollicitent la participation active du spectateur. Celui-ci, après avoir lu le texte fictionnel qui constitue la clef d'accès à l'œuvre, est le plus souvent invité à manipuler l'un ou l'autre objet.

Comme les autres œuvres de Patrick Corillon, celle que nous allons considérer est ancrée dans une histoire: « On raconte que, autrefois,... », nous dit-il. Cette histoire est présentée dans un court texte de trois paragraphes, dont il convient que le visiteur prenne connaissance.

Voici ce texte:

Depuis toujours, les hommes espèrent conserver le souvenir des paysages qu'ils ont traversés. Films, photos, cartes postales, gravures ou dessins originaux, chaque époque a connu sa technique. Mais il n'a pas toujours été question que de paysages extérieurs. On raconte que, autrefois, les promeneurs se munissaient d'une canne dont l'embout était constitué d'une minuscule cage dans laquelle était retenu un scarabée. Dès le retour, on trempait les pattes du scarabée dans de l'encre,

puis on le déposait sur une page blanche. Le scarabée, encore sous le choc de son voyage, effectuait un dessin censé être un fidèle écho des mouvements que le promeneur aurait donnés à sa canne au gré des pensées qui l'avaient accompagné durant son parcours.

Si, à l'heure actuelle, il n'est plus permis d'infliger de tels traitements aux animaux, les progrès en informatique nous permettent d'introduire au bout des cannes une minuscule carte électronique qui remplace aisément toutes les fonctions du scarabée ...

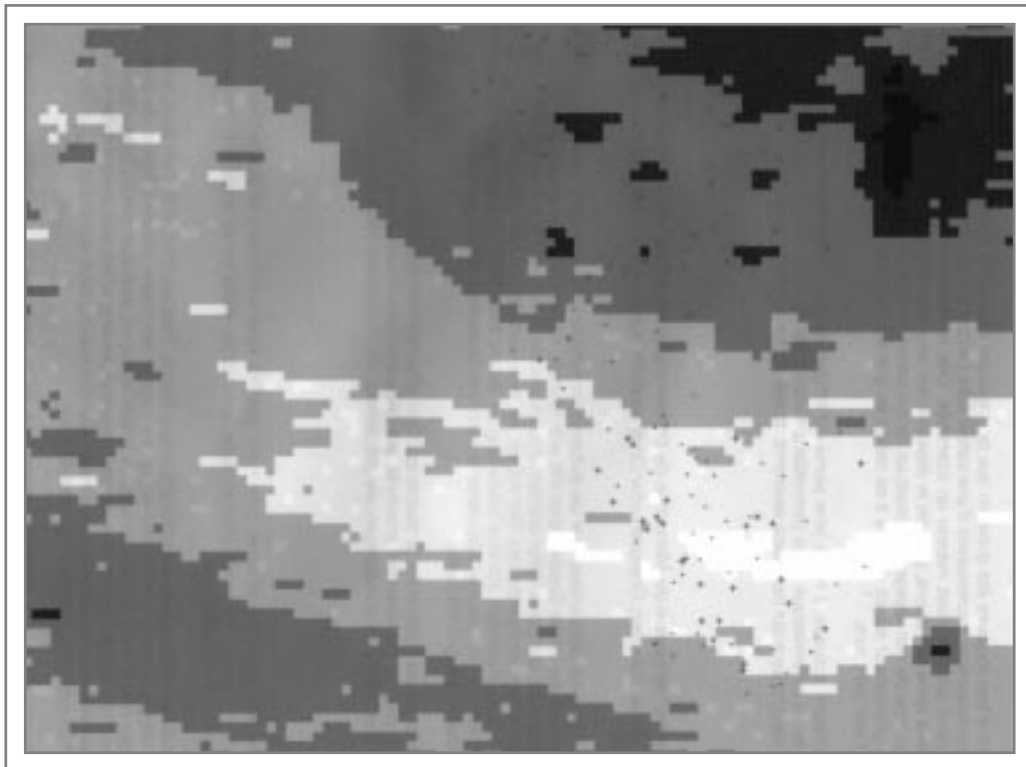
Dans cette histoire, le dessin effectué par le scarabée sur la page blanche était censé représenter le voyage intérieur du promeneur. De même, le visiteur actuel parcourt l'exposition luxembourgeoise, muni de la canne équipée du dispositif en question. À son retour, le préposé du musée enlève la carte

électronique intégrée dans l'extrémité de la canne; il l'introduit dans un ordinateur, d'où ressort un dessin abstrait, censé représenter le parcours du visiteur. Ce dernier a le plaisir d'emporter le dessin – son dessin, le dessin personnalisé de son parcours – en guise de souvenir. C'est un plaisir, car la trace du parcours matérialise un désir profond:

Depuis toujours, les hommes espèrent conserver le souvenir des paysages qu'ils ont traversés.

2. UNE ŒUVRE D'ART

En quoi le processus que nous venons de décrire constitue-t-il une œuvre d'art? Pour répondre à cette question, nous nous référerons au modèle de la communication artistique que nous avons élaboré² dans la perspective de la théorie sémiotique de C.S. Peirce.



Dessin du parcours de Nicole Everaert-Desmedt – Luxembourg – 15.10.2001 – 16h 47.

Dans ce modèle, nous considérons que l'objectif d'une œuvre d'art est de capter ce que Peirce appelle des «qualités de sentiments» (de l'ordre de la *priméité*), qui, au départ, sont vagues et confuses. L'artiste les rend intelligibles sous la forme de signes iconiques ou «hypoicônes» (de l'ordre de la *tiercéité*). Il y parvient en suivant un processus comparable à celui de la recherche scientifique – que Peirce a précisément étudié –, au cours duquel une abduction (ou hypothèse) est suivie d'une étape de déduction et d'induction. L'hypothèse artistique consiste à «laisser venir» des qualités de sentiments, à essayer de les saisir, à les considérer comme *appropriées* sans savoir à quel objet elles sont appropriées. Ensuite, par une sorte de déduction, l'artiste projette son hypothèse dans son œuvre, c'est-à-dire qu'il va incarner les qualités de sentiments dans un objet auquel elles pourraient être *appropriées*. Ainsi, en construisant cet objet auquel les qualités seraient appropriées, l'œuvre crée son propre référent, elle est autoréférentielle. La projection permet de clarifier l'hypothèse, de la préciser, afin qu'elle puisse être «testée» par induction, lors de la dernière étape de la création : le jugement de l'artiste sur son œuvre. Si l'artiste constate que son œuvre est auto-adéquate, c'est-à-dire qu'elle exprime un sentiment intelligible, il juge son travail terminé. L'œuvre est un signe iconique ou une hypoicône : la seule façon de rendre intelligibles des qualités de sentiments est par le moyen de signes iconiques. Car rendre intelligible nécessite l'intervention de la tiercéité, l'usage de signes ; mais puisque les qualités de sentiments se situent à un niveau de priméité, elles ne peuvent être exprimées que par des signes iconiques (signes qui renvoient à leur objet à un niveau de priméité).

En tant que signe, l'œuvre doit être interprétée, et cette interprétation nécessite, dit Peirce (C.P. 5.113), de la «sympathie intellectuelle». Le récepteur, à condition qu'il entre dans la logique de l'œuvre, réactive et poursuit le mouvement de la production : il est conduit, par son interprétation de l'œuvre, à la priméité qui s'y trouve captée, au possible qui s'y trouve intégré.

Dans le cas qui nous occupe, les qualités de sentiments à capter sont celles qui accompagnent le promeneur pendant son parcours, son paysage intérieur :

[...] il n'a pas toujours été question que de paysages extérieurs
[mais] des pensées qui avaient accompagné [le promeneur]
durant son parcours.

On pourrait dire, en reprenant un terme de Peirce, qu'il s'agit de saisir le «musement» du marcheur, cette pensée libre, qui va d'une chose à l'autre, à la fois éveillée et vague. Patrick Corillon fait l'hypothèse qu'une canne pourrait être un capteur adéquat. La canne établit un rapport entre le paysage parcouru (le monde extérieur) et la personne qui le parcourt (son monde intérieur). Le promeneur donne des mouvements à sa canne en fonction de son rythme, son humeur, ses émotions, au gré de ses pensées. Ses pensées se matérialisent en quelque sorte dans les mouvements donnés à la canne. Donc, si on pouvait enregistrer les mouvements de la canne, on obtiendrait une trace, un «souvenir à conserver», de ce paysage intérieur. L'hypothèse est appliquée par déduction : un dispositif est mis en place pour enregistrer les mouvements de la canne, en adaptant un modèle pseudo-légendaire (l'histoire du scarabée). Vient ensuite la vérification des résultats, par induction : un dessin (une hypoicône), en format *paysage*, est imprimé d'après la carte électronique de chaque promeneur ; il représente donc iconiquement son parcours.

Contrairement à d'autres artistes contemporains qui font de la marche une discipline artistique³, Patrick Corillon ne se met pas en scène lui-même en tant que marcheur. Son œuvre consiste à offrir à chaque visiteur le dispositif susceptible de faire de son propre parcours une expérience artistique. Ainsi, l'œuvre s'actualise par le parcours de chaque visiteur. Elle n'existe que par sa «réception».

Encore faut-il que le visiteur accepte de jouer le jeu, avec la sympathie intellectuelle préconisée par Peirce. Une telle attitude est particulièrement nécessaire en ce qui concerne l'art contemporain :

[Dans l'art contemporain,] *c'est au spectateur qu'il incombe de jouer le jeu, ne serait-ce que par hypothèse, c'est-à-dire de regarder comme art ce qui, de prime abord, lui apparaît en effet comme le tout autre de l'art, afin d'expérimenter les conséquences qu'implique cette décision, tout en s'interrogeant sur ce qu'elle présuppose.* (Lenain, 2002 : 265)

Considérer le dispositif proposé *comme art* permet au visiteur d'en expérimenter les conséquences. En effet, sachant que la canne va enregistrer son parcours, le visiteur accordera de l'importance à ce parcours, il y prêtera attention, il sera amené à vivre le temps et l'espace de sa promenade, à se sentir un corps qui marche et un esprit qui contemple. Ainsi, l'œuvre enrichit sa perception du réel, l'aidant à être présent dans l'instant de sa marche. C'est toute sa marche qui est transformée en activité artistique, pas seulement ses arrêts contemplatifs devant telle ou telle œuvre, pas seulement le trajet entre la première œuvre exposée et la dernière, mais aussi, mais déjà, la traversée du centre urbain depuis la sortie du Casino jusqu'aux vallées où les œuvres sont exposées, et encore, le retour jusqu'au Casino. Le sens de cette œuvre de Patrick Carillon est le parcours même du visiteur.

L'œuvre n'est ni la canne, ni le papier imprimé. Les cannes proposées au choix des visiteurs sont toutes différentes. Chacune est un objet quelconque, non artistique, fait pour être utilisé fonctionnellement, pas du tout pour être contemplé. La canne n'est pas une œuvre d'art, pas plus que ne l'est la feuille sortant de l'imprimante. Lorsque le visiteur emporte son dessin au terme de sa visite, il n'emporte pas pour autant un morceau de l'œuvre. L'œuvre n'est donc pas circonscrite à un objet, mais il s'agit de ce qu'il est convenu d'appeler une « intervention artistique », ou, comme le propose Paul Ardenne, un art contextuel :

L'artiste « contextuel » choisit d'investir la réalité d'une façon événementielle. (2002 : 12)

La réalité dans laquelle Patrick Corillon intervient avec ses cannes est celle d'une visite d'exposition. On

pourrait dire que son intervention est une œuvre « méta » : elle porte sur l'ensemble de l'exposition dont elle fait partie. Elle remet en question une visite d'exposition traditionnelle, caractérisée par des arrêts d'œuvre en œuvre, le passage d'une œuvre à l'autre étant généralement considéré comme non signifiant. Au contraire de la *discontinuité* caractéristique d'une visite d'exposition, la canne valorise la *continuité* du parcours.

3. ACTIVITÉ ARTISTIQUE, PRATIQUE OU SCIENTIFIQUE

Peirce distinguait trois classes d'hommes, correspondant respectivement aux trois catégories : l'artiste (priméité), l'homme pratique (secondéité) et le scientifique (tiercéité) :

La première classe comprend ceux pour qui l'essentiel est les qualités de sentiments. Ces hommes créent l'art. La seconde est celle des hommes pratiques, qui s'occupent des affaires du monde. Ils ne respectent que le pouvoir, et seulement dans la mesure où il est exercé. La troisième classe est constituée des hommes à qui rien ne paraît plus grand que la raison. Si la force les intéresse, ce n'est pas dans son exercice, mais en tant qu'elle a une raison et une loi. [...] Ce sont les véritables hommes de science.

(Peirce, C.P. 1.43 ; c'est moi qui traduis)

Cependant, comme le fait remarquer à juste titre J. Fontrodona (1999 : 148), plutôt que de classes d'hommes, il vaudrait mieux parler d'attitudes différentes, virtuellement présentes en chaque homme, et susceptibles de se manifester à des degrés divers selon les circonstances. On peut donc distinguer trois catégories d'activités humaines : les activités artistiques, pratiques et scientifiques.

Cette distinction nous permettra de mieux saisir la spécificité artistique du parcours accompli par le visiteur avec la canne de Patrick Corillon. On pourrait en effet imaginer le même type de dispositif – une canne équipée d'un appareil enregistreur –, mais qui serait utilisé dans le cadre d'une activité pratique ou scientifique, et s'interroger sur les différences essentielles de ces activités par rapport à l'activité artistique.

Imaginons donc tout d'abord une canne enregistreuse utilisée «pratiquement». Cette canne aura été conçue et construite par un technicien, et le marcheur l'utilisera «en transparence», comme un outil, pour contrôler et améliorer ses performances physiques. Le compteur inséré dans la canne lui révèle, en fin de parcours, des résultats chronométriques: durée totale de son parcours, distance parcourue, rythme de marche variable selon le type de terrain et sa fatigue, etc. La canne est donc interprétée en fonction de l'action du marcheur (interprétant énergétique, selon Peirce). La canne aide le marcheur à se comporter efficacement dans le réel.

Imaginons à présent une recherche scientifique, par exemple une étude behavioriste qui se donnerait comme objectif de mesurer, au moyen d'une canne enregistreuse, l'impact de l'environnement sur les réactions psychosomatiques des individus. C'est l'expert qui définit les conditions de l'expérimentation: faire marcher avec la canne un échantillon représentatif d'individus dans un même paysage, puis les mêmes individus dans des paysages différents. Le marcheur, qui est un «cobaye», doit être inattentif; ce n'est pas lui qui contrôle, ni l'usage de la canne, ni les résultats. Ceux-ci sont interprétés par l'expert, au moyen d'une formule mathématique (interprétant logique, selon Peirce). Une telle recherche, comme toute activité scientifique, viserait à accroître la connaissance des lois qui régissent le réel.

Revenons au parcours effectué par le visiteur avec le dispositif mis en place par l'artiste. Il se différencie des deux cas imaginés (pratique et scientifique), à la fois par le contrat établi entre le concepteur du dispositif et son utilisateur, par le but de l'activité, son niveau d'interprétation et son rapport au réel. C'est l'artiste qui définit les conditions de l'expérience, et le visiteur doit y être attentif. Son attention est nécessaire au but même de l'expérience: capter des qualités de sentiments. C'est le visiteur lui-même qui interprète son expérience, et son interprétation se situe à un niveau émotionnel. Elle se fait au moyen d'une fiction ou d'une métaphore.

En effet, lorsque, en fin de parcours, le visiteur reçoit une feuille de format A4 où se trouve imprimée une image abstraite, il ne reçoit aucun code lui permettant de déchiffrer cette image. Seule la fiction, écrite au verso, lui sert d'interprétant: elle lui suggère que l'image est celle de son paysage intérieur. Cette image serait la transcription kinésique-graphique de ses pensées, le signe indiciel-iconique du paysage mental qu'il a parcouru pendant sa promenade-visite de l'exposition. La clef d'interprétation fictionnelle contribue à enrichir le réel du visiteur en y introduisant du possible.

* * *

Nous résumons, dans le tableau suivant, notre comparaison des trois types d'activités.

	ART	PRATIQUE	SCIENCE
CONTRAT	<i>artiste</i> définit les conditions <i>visiteur</i> doit être attentif	<i>technicien</i> construit l'outil <i>utilisateur</i> se sert adéquatement de l'outil	<i>expert</i> définit les conditions <i>cobaye</i> doit être inattentif
BUT	<i>capter</i> des qualités de sentiments	<i>améliorer</i> des performances	<i>mesurer</i> les phénomènes
INTERPRÉTANT	<i>émotionnel</i> fiction-métaphore (interprétation par le visiteur)	<i>énergétique</i> action (interprétation par l'utilisateur)	<i>logique</i> formule mathématique (interprétation par l'expert)
RAPPORT AU RÉEL	enrichir le réel en y introduisant du <i>possible</i>	se comporter efficacement dans le <i>réel</i>	connaître les <i>lois</i> qui régissent le réel

CONCLUSION

Le dispositif proposé par Patrick Corillon vise à transformer en expérience artistique le parcours effectué par le visiteur. Cette intervention pose inévitablement la question de ce qu'est l'art. En effet, une œuvre d'art « classique » (un tableau, une sculpture) nous est donnée *a priori* comme telle et n'exige aucun questionnement préalable sur son statut: elle appartient *de facto* au domaine artistique. Son interprétation relève donc naturellement d'une activité artistique. Tandis que parcourir est une activité quotidienne: chaque jour, nous accomplissons des trajets déterminés (dans la maison, sur le chemin du travail, etc.). Le parcours – même celui qui consiste à visiter une exposition d'œuvres d'art – relève *de facto* d'une activité pratique. Il n'est pas considéré *a priori* comme une activité artistique. Dès lors, la proposition de faire du parcours une activité artistique exige du visiteur une (dé)marche nouvelle, une attention aux différents aspects mis en évidence dans la première colonne de notre tableau.

Le sens de cette œuvre de Patrick Corillon est le parcours même du visiteur. Comme il s'agit de parcourir l'exposition dont cette œuvre fait partie, le contenu de cette œuvre porte sur l'ensemble de l'exposition. L'intervention de Patrick Corillon fait donc du parcours du visiteur le sens même de l'exposition.

NOTES

1. Voir le site Internet de l'artiste qui présente notamment cette œuvre: [<http://www.corillon.org/>].
2. Voir Everaert-Desmedt (2004).
3. Nous pensons principalement à un autre artiste belge, Francis Alÿs. Voir Davila (2002).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARDENNE, P. [2002]: *Un art contextuel*, Paris, Flammarion.
- DAVILA, T. [2002]: *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Regard.
- EVERAERT-DESMEDT, N. [2004]: « Une pensée plus iconique qu'une image. À propos d'une installation photographique de Humberto Chávez », *Visio* (« Peirce et la question de la représentation/Peirce and the Notion of Representation »), vol. 9, n° 1-2, 91-109.
- FONTRDONA, J. [1999]: *Ciencia y práctica en la acción directiva*, Madrid, Rialp.
- LENAIN, T. [2002]: « L'art contemporain et la problématisation du regard esthétique », dans *L'Atelier d'esthétique, Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Bruxelles, De Boeck, 263-279.
- PEIRCE, C. S. [1931-1935]: *Collected Papers*, vol. 1-6, Cambridge (Mass.), Harvard University Press;
- [1958]: *Collected Papers*, vol. 7-8, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

MARTIN DUFRASNE



Mon régime (2005)



MARTIN DUFRASNE / MON RÉGIME

DESTINS CROISÉS

Depuis plus de dix ans, nos destins se croisent. Une amitié et des complicités artistiques nous lient. Des moments de doute nous rapprochent aussi : moi, à construire et à déconstruire une pensée critique ; lui, « hanté par des capitulations réitérées » pour faire œuvre de façon indisciplinée.

À tour de rôle critique, enseignant, complice ou commissaire, j'ai « frôlé » l'imaginaire en évolution de l'artiste : à Mashteuiatsh chez les Piekuakamiulnuatsh lors de la rencontre multidisciplinaire *Nishk E Tshitapmuk* en sol autochtone ; à l'Université du Québec à Chicoutimi dans le cadre du baccalauréat interdisciplinaire en arts (BIA) ; au centre d'art actuel le Lobe et aux ateliers d'artistes TouTTouT ; au Bic à l'occasion du *Symposium art/nature* ; à Grimsby en Ontario lors de l'expédition *Cuesta* ; à Québec au Lieu au moment de l'« installaction » *Agencer la délicatesse à sa plastique et d'Insta-Plaintes* ; à l'Îlot Fleurie lors d'*Émergence* ; à *Art social*, à Montréal, pour *Se refaire un salut* lors des *Commensaux* chez Skol, ou à la galerie Clark de Montréal, en duo avec son grand Carl Bouchard ; à Saint-Hyacinthe pour causer des *Pratiques infiltrantes* avant sa résidence à Granby comme *Terrains d'entente* ; à Mexico, où il dissout son esthétique dans la vie de la Cité pour Cardiff au pays de Galles, en duo « installactif » avec Carl Bouchard lors de *RHWNT* ; et finalement au Festival de Théâtre de Rue de Shawinigan.

Voilà des lieux, des contextes, où Martin Dufrasne a « inventé » les bribes de ce parcours artistique, dont il tente « une mise à l'ordre » dans *Mon régime* à la galerie Séquence au début de 2005. Ces « espaces-temps », ces « situations » façonnent aussi mon regard sur l'art actuel, notamment cette interdisciplinarité comme « art d'attitudes », dont l'art relationnel à échelle humaine définit, en contrepartie des interactivités multimédias, un axe clef. On aura compris que, dans l'art *in situ* – installations et performances, manœuvres et autres expériences de démesure artistique de la plasticité comme art « engageant » –, l'interhumain domine. Ensemble, formes et sens font de l'artiste un personnage qui appréhende ponctuellement le chaos de ses propres soupçons. Un atout pour l'Homme, pour l'art. On verra la suite.

Guy Sioui Durand

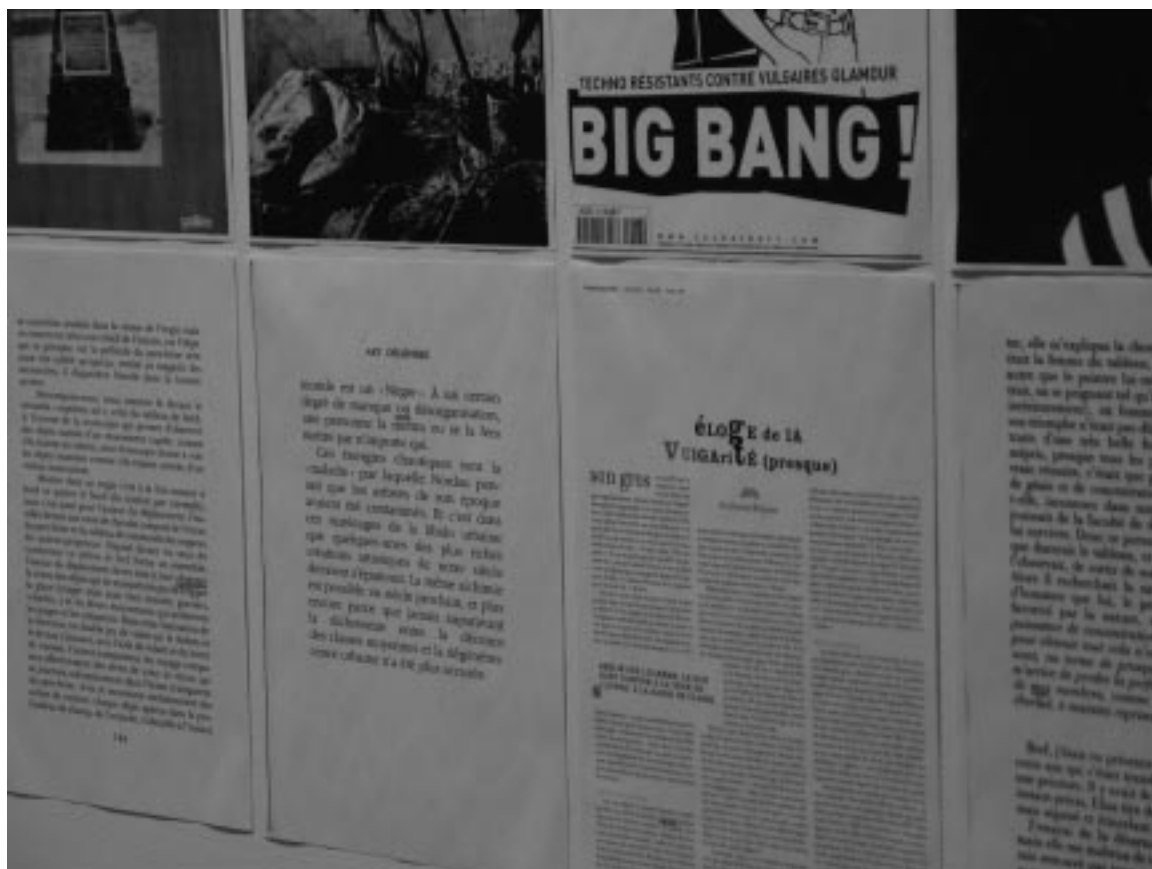














LA DYNAMIQUE SPATIALE DANS LA CATÉGORISATION ESTHÉTIQUE DU PAYSAGE

FRANÇOISE PAROUTY-DAVID

De multiples logiques déterminent la manière d'apprécier l'espace. Les croyances, les attentes, les modalités de l'anxiété, les références culturelles, le dessin des lieux imaginaires ainsi que les visées économiques pèsent sur l'élaboration des codes esthétiques et des systèmes d'émotions qui conditionnent l'admiration ou la détestation. L'histoire du paysage implique donc tout ce qui influe sur la façon de charger l'espace de significations, de symboles et de désirs. (Corbin, 2001 : 57)

Les analyses philosophiques comme les descriptions littéraires accordent presque unanimement, dès qu'il s'agit d'apprécier un paysage, la primauté à un sens majeur dans l'élaboration du jugement de goût : la vue, soit la capacité à exercer le regard, qui devient actant de contrôle entre observateur et observé dans les opérations de catégorisation esthétique. Analyses et récits émanent – ou sont déléguées à – des observateurs fixés en un point devant un panorama soudainement découvert, ce que Stendhal appelle « une vue magnifique » dans ses *Voyages en Italie*.

Arrivés à Loiano et regardant au nord, nous avons trouvé une vue magnifique : l'œil prend en travers cette fameuse plaine de Lombardie, large de quarante lieues, et qui s'étend de Turin à Venise.

(Stendhal, 1973 : 476)

Le parcours antérieur à la découverte soudaine – à partir d'un point de vue unique et en marge du paysage – est brièvement évoqué, non les sensations concomitantes. Commence alors pour le lecteur la recherche des critères qui font l'admiration, critères au sens où les définit Yves Michaud dans *Critères esthétiques et jugements de goût*, comme « ce qui permet de faire des distinctions entre des choses, des personnes ou des notions. Appliquer un critère, c'est faire des distinctions permettant des choix, [...] un jugement d'appréciation [...]. Le tri vaut appréciation [versus le mélange où tout se vaut] » (2003 : 51-52). Les critères ont une fonction fondatrice dans la catégorisation, d'une part en reconnaissant le sujet dans son rôle métadiscursif, d'autre part en cherchant des éléments de résolution du côté de l'objet.

Le petit ouvrage de Mathieu Kessler, *Le Paysage et son ombre*¹, ouvre d'autres perspectives d'analyse, celles d'un observateur dynamique *in situ*: il découvre l'espace en le parcourant, sa perception globale s'en trouve considérablement modifiée et, par voie de conséquence, les opérations de catégorisation qu'il projette sur son environnement qu'il cherche à *expérimenter*. C'est en somme la question de la présence sensible.

Notre démarche heuristique nous conduira, au-delà des théories de Kessler, à une analyse sémiotique des opérations de catégorisation esthétique réalisée dans l'interaction sujet/objet plus que dans la forme de l'objet ou dans la perception, toujours culturelle, du sujet. Nous nous arrêterons particulièrement sur l'interaction des sens qui fonde la polysensorialité de ce parcours au sein du paysage. Plus largement, nous pensons que la participation du corps entier charge le paysage de significations nouvelles et que – sauf à être submergé par une sorte d'évidence – elle modalise progressivement ces opérations de catégorisation.

1. QUELQUES RAPPELS SUR LE CORPUS ET LES CRITÈRES DE CATÉGORISATION

Le *Petit Robert* définit le *paysage* comme la « partie d'un pays que la nature présente à un observateur », soit à l'œil qui le regarde. Cette définition méréologique signale d'emblée deux emboîtements: celui du paysage dans le pays et celui du pays dans la nature. Le paysage, fragment de fragment, nous éloigne donc du monde naturel et nous rapproche de l'image; cela par deux médiateurs: (i) le pays, soit une réalité géographique – « territoire habité par une collectivité » qui constitue un premier découpage sur le monde naturel; (ii) le cadrage opéré en quelque sorte à l'intérieur du précédent – composition essentiellement topologique à partir de l'œil de l'observateur qui délimite un paysage et qui, par là, le constitue. La vue apparaît, dans cette logique, comme le support de construction d'une géométrie dans l'espace qui s'apparente à la figure du cône, dont les dimensions s'évalueraient en degrés d'ouverture de l'angle de vue, variable puisque le champ visuel est modalisé par

toutes les figures d'accessibilité ou d'inaccessibilité des objets dans l'espace. Cette vue correspond, au cinéma, au plan d'ensemble qui suppose le plus souvent distance et hauteur, ou, en peinture, au point de vue du *Voyageur* de Caspar David Friedrich.

Cette dénotation est attribuable à une sélection effectuée au sein de tout écoumène, identifiable dans divers syntagmes (*paysage urbain, rural, de montagne ou de mer*)² qui prédisent des « moments d'unité », selon l'expression de Bordron (1991), et qui font sens dans notre propos, dans la mesure où nous considérons que, de même que la forêt n'est pas seulement une somme d'arbres, pour reprendre son exemple, le paysage n'est pas uniquement une colline + un lac + un hameau + des arbres + des êtres vivants. Le moment d'unité est défini, dans ce même article³, par l'idée « de connexion nécessaire » entre les différentes parties en relation de dépendance pour constituer « un contenu fondé par une pluralité de contenus et plus précisément par tous les contenus ensemble » (*ibid.*: 56)⁴. Nous retiendrons un seul aspect de cette connexion nécessaire à l'ontologie du paysage: celle-ci implique une connexion sensorielle tout aussi nécessaire dans la perception des objets hétérogènes qui le composent et qui sollicitent d'autres sens que la vue. Cette acception permet déjà de reconnaître que l'appréciation du paysage pourra relever d'une logique de polysensorialité devant un objet synchrétique.

La définition de Kessler confirme: « [l]e paysage n'est pas une réalité en soi, séparée du regard qui le contemple. Il est la mesure subjective d'un pays » (1998: 8), mais Kessler précise par ailleurs:

Explication toujours reconduite d'une distance et d'une proximité incompréhensibles, réelles et pourtant comme rêvées, intangibles mais non pas insensibles, le paysage n'est rien et ne dit rien, car il comprend tout en réconciliant ce qui est dispersé.

(*Ibid.*: 13)

Il s'inscrit alors dans une sorte de régime contractuel de ce qui est exposé à valeur d'homogénéisation de l'hétérogène.

Autrement dit, nous avons affaire à un terme complexe qui résout des contradictions quant à son

mode d'existence. Parce que, sur un plan topologique, cette explication à la fois nie et reconnaît la réalité de cet espace, concomitamment – proche du fait de l'immédiateté de la saisie – et lointain (*d'une distance et d'une proximité incompréhensibles*), comme on pourrait le dire d'une image où la troisième dimension, celle de la profondeur et de l'éloignement, n'est qu'illusion, le paysage est doté d'une existence simultanément actuelle et réalisée⁵. Nous pouvons ajouter virtuelle (*réelle et pourtant comme rêvée*), dans la mesure où est exclu le contact réel avec la totalité qui en appelle cependant à tous les sens (*intangibles mais non pas insensibles*).

Il sera question de tels espaces, et non de leur représentation. Notre intention n'est pas de débattre plus avant sur les possibles définitions du paysage (voir Fontanille, 2003), mais bien plutôt de saisir à partir de quoi l'observateur perçoit cet espace sur un plan esthétique.

Vouloir établir les conditions d'une catégorisation esthétique exige que l'on examine les critères qui établissent le concept de *beau*, catégorie instable s'il en est. Selon *Le Littré*, est beau ce «qui plaît par la forme», ce qui est «remarquable dans les proportions, qui plaît à la vue, agréable». *Le Petit Robert* confirme : «Beau – Qui fait éprouver une émotion esthétique. Qui plaît à l'œil». Cette logique se simplifierait en «c'est beau, donc je suis ému» – émotion esthétique qui peut recouvrir toute l'axiologie du beau, de l'admiration à la détestation –, mais la caution de l'émotion ne suffit pas à déterminer en quoi consiste la sémiotique du *beau*, lequel comprend le laid ou le banal, si l'on veut compléter sommairement l'axiologie.

Il nous semble en outre que *beau* puisse s'étendre à d'autres perceptions que le visible, notamment dans le paysage : à l'ouïe, par exemple, puisque l'eau, le vent peuvent produire des sons susceptibles de plaire ; au goût et à l'odorat, où bon et beau sont souvent solidaires ; dans le cas du toucher, le beau se fond dans l'agréable/désagréable.

Enfin, le lexème prend une dimension éthique avec la dernière partie de la définition du *Littré* : est

beau ce qui est «grand, relevé en parlant des choses de l'esprit». On évoque «une belle âme» et de «beaux sentiments». Il n'est pas exclu de sonder l'hypotypose pour établir des situations où esthétique et éthique se conjoignent.

Au-delà d'une approche lexicale, celle de la philosophie conduit au jugement de goût du point de vue kantien⁶. Cette sémantique approfondie, qui a nourri probablement celle des lexicologues contemporains, complète les dénnotations antérieures. Nous retiendrons en premier lieu que, pour Kant, «il ne peut y avoir aucune règle objective du goût qui déterminerait par concept ce qui est beau» (1990 : 165), le pur critère de contenu ou d'expression n'existe pas en lui-même dans l'objet.

Cependant, ses réflexions donnent accès à une typologie qui distingue *beau* de *sublime*. Dans sa *Critique de la faculté de juger*, Kant explique combien le sublime fait violence à l'imagination car, grandiose et colossal, il force l'admiration et le respect.

Pour le beau, la satisfaction va de pair avec la représentation de la qualité, pour le sublime, en revanche, avec celle de la quantité. Il existe également une différence spécifique entre ces deux satisfactions, dans la mesure où la première (le beau) s'accompagne directement d'un sentiment d'élévation de la vie et peut donc s'adjoindre un attrait et un jeu de l'imagination, tandis que la seconde (le sentiment du sublime) est un plaisir qui ne surgit que de manière indirecte, c'est-à-dire qu'il est produit par le sentiment d'un soudain blocage des forces vitales, suivi aussitôt d'un épanchement d'autant plus puissant de celles-ci ; en tant qu'émotion, le sentiment du sublime ne semble pas être un jeu mais une activité sérieuse de l'imagination. (Ibid. : 182)⁷

Nous proposons, par déduction,

- (i) de relever l'hypotypose qui conjoint ici le *beau* et le bien dans ce «sentiment d'élévation de la vie» ; resterait à en établir les conditions et nous y reviendrons dans notre dernière partie ;
- (ii) de considérer, dans le cas du paysage, le *sublime* comme le gradient supérieur du beau en conservant les deux notions sur la même axiologie ; l'intensité de l'émotion induite ici par le critère de *quantité*, plus objectivable que celui de *qualité* habituellement

réserve au beau, y serait retenue comme critère de différenciation. À l'autre extrémité, se situeraient le laid, le monstrueux qui étaient, dans le regard contemporain, une esthétique où l'idéologie gère l'axiologie en sens inverse, par exemple dans des formes oxymores pour faire émerger le beau du laid (*paysages industriels en friches, etc.*).

L'ouvrage d'Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage*, s'en inspire et propose, à partir d'artefacts picturaux, une troisième classe⁸ transposable dans notre corpus :

- (iii) le *pittoresque*, qui s'impose à la fin du XVIII^e siècle, désigne étymologiquement ce qui est digne d'être peint. C'est la «quête de la surprise au détour du chemin [...], quête de points de vue»: baie contournée, rivière un peu agitée, car il faut souvent de l'animation pour les hommes et les animaux dans une sorte de «conformité au rythme vital».

Corbin y ajoute une définition, par défaut, de la laideur: «c'est ce qui ne correspond à aucun des codes qui, à un moment donné, gouvernent l'appréciation». Le laid, en matière de paysage, ne serait «ni beau, ni sublime, ni pittoresque». Peut-être serait-ce le cas de certaines zones d'activités dans les banlieues des grandes villes, mais elles font naître une esthétique spécifique, en photographie, par exemple, celle du vide ou du vague, du désordre, de l'inachevé, de l'hétéroclite. Les pratiques d'espaces y apparaissent comme élément de l'identité sur une axiologie de la conformité/anti-conformité pour produire «des tactiques de distinction» (Corbin, 2001: 127).

D'un point de vue sémiotique enfin, il semble que, pour chaque objet élu dans cette catégorie, soit pris en compte *un excès, un trop ou un trop peu*, celui des dimensions, du chromatisme (soumis, comme on le sait, aux variations de la lumière qui notamment l'aspectualisent), du qualitatif, du quantitatif, dans un système qui toujours «choisit l'éclat des valeurs aux dépens de leur extension»: un maximum d'intensité est attaché à l'unicité, c'est-à-dire à une grandeur définie par sa tonicité et son exclusivité. Le paysage proposé au regard sera qualifié de sublime, pittoresque, laid, beau, magnifique, ou encore l'appréciation sera renforcée à l'aide de tournures

superlatives (sans pareil, jamais vu, incomparable) et le paysage sera reconnu, en cela, distinct du banal. La catégorisation du beau est donc une démarche vers des valeurs d'absolu. Elle désigne l'unique à l'issue d'un tri nécessaire pour élaborer des opérations axiologiques qui s'appuient sur les valences (et leurs gradients) d'intensité et d'extensité (Fontanille et Zilberberg, 1998: 34-35). Plutôt que d'effectuer le tri à partir de critères normatifs de contenu, elle s'attache donc plutôt à des critères d'expression, qui désignent l'intensité qualitative qui fait de cet objet une singularité quantitative. La corrélation détermine ce que Fontanille et Zilberberg appellent une «valeur d'irruption», qui présuppose surface et profondeur, et participe de la définition de la présence réalisée comme «premier mode d'existence de la signification dont la plénitude serait toujours à conquérir» (*ibid.*: 91-92), d'où le pouvoir de ce que Greimas appelle l'imperfection.

Ce rapide aperçu des horizons sémantiques nous conduit à reconnaître alors, avec Yves Michaud, que [...]*la diversité des expériences esthétiques est immense [...], des expériences d'émotion sublime [...] aux frissons momentanés et superficiels que nous donnent les images du quotidien.* (2003: 53)

Ce qui revient à dire «que l'expérience esthétique est susceptible de degrés sur les échelles d'appréciation et de raffinement» (*ibid.*: 60); degrés qui s'élaborent dans le discours et qui affirment que cette opération ressortit assurément du sujet plus que de l'objet. Cependant, si notre attention a été concentrée, dans ces définitions du paysage et de l'axiologie du beau, sur la fonction majeure du regard, plusieurs remarques nous ont mise sur la voie de l'activité polysensorielle.

2. L'APPROCHE TENSIVE DES PROCÉDURES DE CATÉGORISATION INVENTORIÉES

À défaut de critères de contenu, c'est bien aux effets et aux interactions qu'il faut s'attarder. Les effets ne sont pas mesurables, mais tensifs, entre sujet et objet, entre intensité phorique affectant le sujet arrêté sur un point de vue donné, devant le paysage à

observer, et extensité réduite de l'objet dans sa singularité.

2.1 L'objet modalise le sujet

Greimas décrit l'esthésie comme un « moment d'innocence » et un « heureux événement [...] ». [S]a condition première est l'arrêt du temps marqué figurativement par le silence [...], arrêt soudain de tout mouvement dans l'espace » (1985: 14-15). On reconnaît, dans ce double « figement », les signes de la contemplation qui opèrent la catégorisation esthétique.

Toutefois, soulignons ici que la logique attachée à nos définitions premières s'inverse en « je suis ému, donc c'est beau ». La contemplation s'enrichit, comme l'explique Kant, du rôle fondamental de l'imagination :

[...] le goût n'y semble pas tant s'attacher à ce que dans un tel champ, l'imagination appréhende que, bien plutôt, aux fictions de sa fantaisie, c'est-à-dire aux visions proprement imaginaires auxquelles s'occupe l'esprit [...]; à tout le moins ces spectacles comportent-ils un charme pour l'imagination car ils en entretiennent le libre jeu. (1990: 180-181)

L'objet esthétique est l'embrasseur de l'imagination. Il constitue l'indice déclenchant la dynamique pathémique et esthétique possible dans cet arrêt – dans le temps comme dans l'espace – qu'est la contemplation. Reste à rappeler ce qu'ont apporté – depuis les sciences cognitives pour dire combien l'imagination du sujet est culturelle, nourrie de ce qu'emmagasine sa mémoire⁹ – sensations, savoirs, croyances, images, et, parmi elles, les paysages antérieurs, réels ou imaginaires, relevant de la mémoire individuelle ou collective (Paradis, Eldorado, Chaos, etc.), et qui peuvent constituer une démarche comparatiste dans l'opération de catégorisation.

La modalisation, passionnelle en priorité, est complexe. Elle conduit des états de choses sensibles aux états d'âme jusque-là saisis sous le terme générique d'émotion; elle contient des structures d'attraction, soit génériquement le plaisir fait d'admiration ou de respect, dénoté en première partie,

mais aussi des structures de répulsion ou de détestation ou encore les deux en concomitance, pour revenir à Kant et au sublime, qu'il nomme le sublime dynamique et décrit comme d'autant plus attirant qu'il est effrayant¹⁰. Cependant, la modalisation s'opère avec diverses pondérations sur deux autres plans: celui cognitif, lié à la connaissance de soi, celui factitif de l'évaluation comparative des forces.

J. Geninasca propose, par le rythme, une intéressante justification – de cette attraction face à de grands espaces comme la mer, le désert ou « les océans de montagne ». Il y perçoit:

[...] l'expression figurative d'une alternance indéfiniment récurrente d'états de tension et de laxité, à l'intérieur d'un état hiérarchiquement supérieur à la fois duratif et non tensif. [...] Une telle structure syntagmatique recouvre assez bien le concept de rythme défini comme alternance prévisible et indéfinie, à l'intérieur d'une structure achronique, de tensions et de détente.
(1984: 25)

L'auteur précise encore que « la jouissance du paysage » coïncide alors avec « un état rythmique » qui donnerait accès « à la plénitude euphorique d'un sens à la fois intelligible et sensible » et à une expérience contemplative qui « fait être un savoir inscrit dans l'ordre du pathémique, non débrayé et non débrayable » (*ibid.*: 26-27). Cette scansion nous renvoie donc à un primitif, terme indéfinissable et ultime d'une analyse qui laisse cependant entrevoir l'importance des « mouvements réguliers du corps [...] dans la construction de la perception rythmique » (Greimas et Courtés, 1979: entrée « rythme »). Ce rapport du sensible et de l'intelligible détermine alors le beau, imprévisible mais de nature à susciter un accord entre le corps et le monde *versus* le jugement qui répond à une règle plus ou moins normative.

2.2 Le sujet modalise l'objet

L'objet ne peut agir sur le sujet que parce que celui-ci est en perpétuelle quête. Cette tension le porte soit vers un beau canonique, soit vers une surprise, puisque l'excès discrétise le beau et, par là même, peut le faire surgir soudainement du continuum amorphe, le

qualifiant comme tel dans le discours sur l'objet (relation inverse de la précédente). Le sujet agit alors sur l'objet sur trois plans: (i) parce que son discours le catégorise, (ii) parce qu'il le manipule s'il le parcourt (ce sera le propos de notre dernière partie), (iii) parce que son imagination actantialise les figures du paysage (voir les métaphores nombreuses issues du monde naturel).

On rejoint ici l'esthétique de Baudelaire qui écrit, dans ses *Curiosités esthétiques*¹¹ à propos de Constantin Guys, combien la beauté est hétérogène à la nature, à laquelle le sujet doit faire subir nombre d'opérations magiques.

Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive. [...] L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon qu'il voit et qu'il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature.

(1969: 320)

Telle est aussi la conviction de Petitot analysant Kant: «on sait que c'est ce défaut d'objectivité des formes naturelles qui est à l'origine de ce supplément de subjectivité qui est leur valeur signifiante» (1985: 25). Devant un objet naturel, la relation entre le sujet et le monde s'établit sur le sensible plus que sur le cognitif et donne accès à la catégorisation par une qualité de présence à l'objet.

2.3 Sujet et objet inter-agissent dans la catégorisation

Claude Zilberberg, relayant Petitot et, avant celui-ci, René Thom, se sert de la même analogie pour établir la syntaxe qui rend compte de la relation tense sujet-objet:

[...] le prédateur affamé est sa proie, il s'identifie psychiquement à elle. C'est seulement lorsqu'il aperçoit une proie réelle, extérieure, que se produit la catastrophe de perception. Il redevient lui-même en même temps que se déclenche le processus de capture de la proie. Ce qui éclaire indubitablement la relation jonctive sous les deux modes, conjonctif et disjonctif, qui rythme la syntaxe: si l'objet est d'abord un sub-objet, la conjonction se comprend comme reprise de la jonction origininaire; la disjonction se comprend comme crise

du sujet. Cette énigme de la jonction ne s'évanouit pas: elle fait seulement place à celle de l'identité – pas moindre. (1985: 37)

On voit que le couple sujet-objet est prédié en réalité par des phénomènes successifs d'activation-passivation réciproque et que la quête d'absolu est une quête identitaire. La nature que le sujet découvre dans le paysage serait en somme la sienne (esprit et corps).

On ne peut donc pas réduire la relation observateur/paysage à la seule contemplation. L'ouvrage de Kessler propose un approfondissement qui incarne davantage la perception dans la polysensorialité en décrivant le sujet observateur *in situ* livré à des expériences somatiques et non plus dans une position idéalisée, voire statique, devant un panorama figé.

Nous devons toutefois préciser que nous sommes consciente que parcourir le paysage, c'est partir en quête. Sans doute est-ce le dé-construire, puisque c'est le perdre de vue au sens propre, du moins tel qu'il a peut-être été discrétisé d'abord dans son moment d'unité. L'explorer consiste en fait à le re-composer, selon d'autres points de vue nombreux – au risque de perdre aussi la catégorisation, de l'invalider peut-être, mais pourquoi pas également de la surenchérir –, et à collectionner des découpages divers, des images mentales, comme on le ferait de leurs représentations photographiques. Nous voulons démontrer maintenant que parcourir le paysage – ce que nous avons titré *la dynamique de l'espace* – permet d'enrichir les opérations de catégorisation, quitte à revenir à la contemplation renouvelée et augmentée du paysage premier.

3. DU DE VISU À L'IN SITU: l'objet actantialise le sujet

3.1 De quel acteur s'agit-il?

Afin de mieux «déterminer quel est l'effet produit par la perception et le cheminement du promeneur à travers le paysage» (1999: 2), Kessler commence par établir une typologie qui accentue les traits particuliers à chaque sujet qui peut se mouvoir dans le paysage (elle rappelle les formes de vie classées par J.-M. Floch observant les usagers du métro). Il distingue quatre types de sujets:

- «Le touriste emprunte la piste toute tracée d'une voie rationnellement déterminée, où tout est réglé au mieux de ses impressions [...], il ne voyage pas, il ne cherche pas [...], il fait le *tour* à l'aide d'une logique artificiellement importée qui nuit souvent au paysage [...], il vérifie la conformité de celui-ci avec son image [...]. Le touriste consomme sans contempler». Son objet est le site «domestiqué par les organisateurs».
- «L'explorateur cartographie une terre». Il se contente de conquérir pour la science, comme le touriste pour le plaisir, «le lieu ou plus exactement l'image du lieu, sans participer à sa vie intérieure», sans y séjourner. Il fait abstraction de la couverture du lieu (végétation et habitat). Son objet est la «terre vierge».
- L'aventurier «a beaucoup trop à faire pour [...] une perspective assez désintéressée [...]». [Il] exploite le pays en vue de son meilleur profit. Sa perspective, pratique, n'est en aucune façon esthétique, sinon par accident». Le conquérant est une variante du précédent, «un aventurier politique convaincu par la rationalité de son entreprise». Ils ont en commun pour objet le pays, «barbare ou hostile».
- Le voyageur, le *wanderer*¹², est «seul vraiment digne» du paysage, en proie à une «dualité tour à tour désintéressée et charnelle, visuelle et tactile. Il en féconde l'aspect extérieur par sa contemplation renouvelée, extatique, ardente. En traversant le paysage au bonheur, à la joie de sa situation, il fait son chemin sans méthode précise et découvre un itinéraire, une perspective singulière. Son intention est eudémonique: le voyageur est comme guidé par un divin démon qui offre une meilleure participation à la vie. Le paysage est comme une grâce constante de l'esprit percevant. [...] Seul le voyageur, le promeneur possède une relation authentique au paysage. Son intention réside tout entière dans la compréhension esthétique du lieu indépendamment d'une visée pratique».

(Ibid.: 15-21; nous soulignons)

Nous retiendrons, de ce dernier cas,

- (i) les termes antinomiques de contemplation – alors que la hâte convient aux trois autres classes – et de participation qui impliquent l'action;
- (ii) la dualité attachée à «l'esprit percevant» qui pré-suppose l'activité conjointe de l'esprit et du corps;

- (iii) l'intention eudémonique qui associe le beau et le bien, esthétique et éthique, en renvoyant à l'eudémonisme d'Épicure fondé sur le principe d'un bonheur nécessairement lié à l'action. Rousseau, Goethe, Stendhal, Baudelaire et Nietzsche témoignent ainsi du bonheur éprouvé au terme d'une ascension qui, par des chemins escarpés, conduit «au-dessus des contingences» ou «des miasmes morbides».

En somme, explorateur et touriste demeurent dans la dimension du visible, en quête d'une image à connaître ou à reconnaître, mais *en surface*; l'aventurier-conquérant s'inscrit dans une visée pragmatique; le voyageur-promeneur-*wanderer* est le seul dans une position de réceptivité, le seul disponible à sonder l'espace-temps du paysage *dans sa profondeur*, qui s'avère être le moteur d'une dynamique; profondeur à prendre dans son sens topologique et sensible à la fois. Pour dépasser les analyses de Kessler, nous nous arrêterons sur ces deux acceptions de la profondeur, qui nous paraissent majeures pour notre propos.

3.2 Profondeur topologique et jeux de perspectives

Nous avons souligné la distance et la hauteur nécessaires à la contemplation d'un paysage panoramique organisé à partir du point de vue. Dans le cas du *wanderer*, la marche *in situ* fait varier la distance physique aux parties hétérogènes du tout et modalise l'accès à des formes en creux et en saillances, en alternant les positions, en modifiant les trajectoires. Franchissements et détours régis par la configuration topologique de l'espace d'immersion actantialisent le *wanderer*, alors que le touriste est déçus par le guide ou par l'aménagement du site à observer, à partir d'une position et à une heure données dans le souci d'optimisation d'une esthétique normative, convenue et contrainte. Le déplacement, au contraire, offre des angles de vue divers sur un même fragment, qu'il soit observé de face, de côté, en plongée ou en contre-plongée, ou qu'il soit considéré de manière prospective ou rétrospective. Ralentis ou accélérés selon les

difficultés, ces parcours au rythme inégal donneront, au paysage, une forme concomitamment temporelle et spatiale et, au sujet, une approche somatique de l'objet.

Si la hauteur est le point de départ de la marche, nul doute que le sujet sera soumis à une force d'*attraction*¹³ plus ou moins intense, plus ou moins régulière vers le bas centrifuge; si elle est le but élevé vers lequel tendent ses efforts physiques, ceux-ci seront comme soumis à une *aspiration* vers le haut centripète et régis par la configuration spatiale qui le rendra somatiquement « sensible aux problèmes concrets de la durée et de l'espace, de la mémoire et de la vision, du corps et du souffle, de la mesure enfin » (Kessler, 1999 : 27), qui lui feront trouver son *rythme* propre.

À ce stade, une lecture de Bachelard sur la symbolique de cette dynamique chthonienne ou aérienne – espaces de grandes métamorphoses dans les mythes – complétera utilement notre étude. Le chapitre sur « Nietzsche et le psychisme ascensionnel », dans *L'Air et les Songes*, (i) associe *topologie et ouïe*, puisqu'il conjoint la hauteur et le silence, et (ii) associe aussi dans un même discours *topologie et mouvement*, plus encore *topologie et toucher*, puisque l'altitude fait varier la température. Son éloge de la fraîcheur souligne l'actantialisation du sujet par

[...] la *qualité* tonique de l'air, la *qualité* qui fait la joie de respirer, la *qualité* qui dynamise l'air immobile – véritable dynamisation en profondeur qui est la vie même de l'imagination dynamique. (1943 : 178)

Polysensorialité avons-nous laissé entendre jusque-là; mais il est plus juste de dire synesthésie puisque toutes ces perceptions correspondent.

3.3 Profondeur sensible

Quantité et qualité des perceptions associées permettent de capter les énergies exprimées dans le monde réel. Dans le paysage, mouvements audibles et tangibles de l'air, bruits de l'eau ou de la ville industrielle proche, odeurs végétales ou animales parviennent à être perçus plus ou moins disjoints ou conjoints, continus ou discontinus, identifiés ou non,

variables dans le temps ou selon la saison. Ainsi la neige, qui atténue les sons, et la chaleur, qui exhale les parfums, modifient la perception des distances; la pluie, qui réfracte les lumières, et le brouillard désorganisent l'espace, etc. Les textures opèrent d'autres transformations: le revêtement de la chaussée modifie les bruits, le pied chaussé ou nu a un contact différent avec le sol. La jouissance du paysage passe peut-être par la reconquête du pied confronté aux sensations tactiles du lisse, du rugueux, du sablonneux, du boueux, et oubliées sur l'asphalte et la moquette. La texture est par définition synesthésique (Beyaert, 2003), puisque l'œil la touche, et, qu'il y ait contact ou pas avec elle, elle procure des informations différentes: telle roche vue de près et caressée attire pour des raisons esthétiques, alors que la même, saisie de loin dans l'ensemble d'une falaise, s'intègre à une interprétation géologique, voire esthétique sur d'autres critères. Chaque perception nous informe sur des données hétérogènes et changeantes qui touchent tous les sens. Elle nous renvoie à tous les sens, concomitamment et de manière pondérée, d'où la reconnaissance, par les géographes ou les cinéastes, de *paysage visuel* ou *sonore* mais plus rarement de *paysage tactile*, *olfactif* ou *gustatif*. Ces derniers, parce qu'ils nécessitent une proximité, sont moins rarement dominants que les plans visuel ou sonore à distinguer dans le tout, mais ils interviennent dans la catégorisation de manière syncrétique. Tous conjoints, ils participent de ce moment d'unité d'un espace palimpseste travaillé par les déplacements du corps, par les transformations réalisées ou par les réminiscences du sujet, puisqu'il ne peut y avoir de perceptions vierges.

Cette dernière remarque permet d'ajouter que la profondeur du sensible, si elle est celle de l'objet, est concomitamment celle du sujet qui le parcourt: la perception, au plus près de l'objet polysensoriel, peut modifier le résultat, mais change surtout le contenu des opérations de catégorisation qui est densifié, complexifié et non totalement – l'objet est pris en compte, nous l'avons dit –, mais largement rabattu sur le sujet et son corps percevant.

3.4 Une esthétique du mélange

Le *wanderer*, s'il assume la contemplation, s'avère plus actif et en quête de sensations plus nourries. Attachée à des préoccupations si diverses, cette esthétique devient ce que Kessler revendique comme une *esthétique de l'impureté*, «notoirement sensible à l'intérêt vital représenté par l'existence des objets de sa contemplation» (1999: 28). C'est une esthétique du *mélange*, dans la mesure où elle est «augmentée de sensations corporelles et de sentiments moraux» en une sorte «d'expérience organique totale» (*ibid.*: 41). Le sens de cette approche est d'être beaucoup plus incarnée dans ce que nous appellerions *un corps à corps* particulier, où le corps du sujet est immergé et actif sur – et dans – le corps du monde, dans cette activation-passivation à dimension passionnelle certes, mais qui trouve ses fondements dans le somatique. Objet et sujet sont solidaires dans un même espace-temps, où le sujet opère des choix analytiques, pour appréhender des parties «dans un regard fragmentaire» (*ibid.*: 40), ou des choix synthétiques, pour reconstituer un tout selon une «conscience aiguë de la temporalité» (*ibid.*: 39) et de la spatialité – ce que Kessler appelle «un instant circulaire parfait» (*ibid.*: 71). Cette perspective prend en compte

[...] une expérience plus riche, grandement diversifiée et sans doute impure, dans la mesure où elle relève d'un amour intéressé à l'existence du paysage in situ, lié à un bonheur vécu. Ces trois propriétés distinctives d'une esthétique de l'impureté sont exclues de l'esthétique traditionnelle et notoirement celle de Kant, au nom de la pureté du jugement de goût. (Ibid.: 31)

Avec Kessler, nous estimons préférable de ne pas faire «abstraction de l'expérience concrète du cheminement sans but, d'où il [le paysage] tire [...] son origine» (*ibid.*: 32). En effet, cet ancrage physique fait du paysage un symbole,

[...] une réalité sublime et suprasensible. Sa fonction semble plutôt évoquer un ailleurs, un Au-delà, au lieu d'assister avec étonnement à la présence imposante de l'existant au-devant de ce que l'on pourrait appeler, un peu à la manière de Merleau-Ponty, le cogito pré-réflexif de la chair. (Ibid.: 43-44)

La spatialisation et la temporalisation de l'observé sont présentifiées dans le comportement de l'observateur, notamment dans la discursivisation du beau, mais, à ce titre, elles ne sont pas de

[...] pures procédures de localisation, aux pré-conditions du sens, [des déictiques], [elles] prennent une dimension topique et phorique constitutive d'un espace de valeurs de nature tensive.

(Ouellet, 2003: 373)

Le sujet y puise une énergie et une jouissance, si nous nous souvenons de ce que nous avons dit du rythme. Tout paysage impose une manifestation stabilisée dans un espace-temps, qui est celui du sujet mais à valeur testimoniale, sur un espace-temps antérieur qui le renvoie à sa propre histoire d'être humain et qui a sans doute des effets thymiques et esthésiques. Cette profondeur, dont le sujet est «le seul dépositaire réfléchi» (*ibid.*: 59), renvoie toujours à un commencement, un espace-temps plus ou moins mythique, archétypal déjà là, dont le réel aurait gardé la trace. Ces configurations statiques ou dynamiques agissent sans médiation linguistique sur l'Homme, ému non seulement *d'être en présence d'une manifestation authentique*, mais *de participer d'une manifestation authentique dans une expérimentation esthétique actoriale* plus que dans une *attitude esthétique spectatoriale*.

EN RÉSUMÉ

Ainsi se constitue une esthétique dynamique du paysage à partir de ces deux démarches complémentaires: l'arrêt de la contemplation et le mouvement d'un parcours sensible *in situ*. Nous complétons cette proposition avec les dénominations de J. Fontanille, qui distingue le *paysage-existence* «pris dans un devenir spatio-temporel qui procure la substance des signifiés du paysage» et le *paysage-expérience*,

[...] lieu de conversions polysensorielles, où les propriétés phénoménales du lieu sont traduites en propriétés plastiques interprétables, et notamment en «propriétés dynamiques de formes», qui procurent la substance des «signifiants» du paysage.

(Fontanille, 2003: 30)

À considérer notre dernière partie, opérer une catégorisation esthétique sur un espace paysager «dépasse les seules considérations relatives à la sensibilité, au plaisir visuel et intellectuel en particulier, pour se poser en termes de force» (Kessler, 1999: 42), voire de «mise en jeu de forces pour la pratique d'une esthétique grandeur nature» qui procure «un surplus de force et d'inspiration» (*ibid.*: 47). En réclamant l'éclatement des codes de référence, les postmodernes ouvrent la voie à des modes de catégorisation esthétique de moins en moins normatifs, où se marque la double empreinte du *de-visu* et de l'*in-situ* dans l'investissement heuristique de la valeur.

De plus, la confrontation du sujet avec ces manifestations participe de l'intégration à une culture puisque, par elles, le sujet se fond dans un actant collectif. En effet, rappelons que si la catégorisation esthétique est singulière dans l'interaction spécifique d'un sujet avec un objet, elle s'inscrit, d'autre part, dans l'intersubjectivité qui accorde une manière d'universalité dialectique et non normative, puisque les valeurs en jeu ne sont pas nécessairement partagées (dialectique du singulier et du pluriel en somme).

NOTES

1. Le titre en forme de parodie nietzschéenne donne le ton par allusion aux dialogues de Zarathoustra avec son ombre.
2. La même entrée permet, par extension, la définition du tableau représentant le paysage, «où les figures (d'hommes ou d'animaux) et les constructions (fabriques) ne sont que des accessoires». Dans tous les syntagmes envisagés, ces accessoires demeurent secondaires, dans la mesure où êtres vivants et constructions appartiennent à des actants collectifs et ne sont pas discrétisés pour eux-mêmes.
3. Bordron donne le paysage comme prototype de la *composition* dans sa typologie des relations possibles entre tout et parties.
4. Ajoutons: de parties qui se trouvent en relation de dépendance (libre, c'est-à-dire séparable – un édifice – ou liée – une colline). «[U]n même objet peut posséder différents moments d'unité selon le type intentionnel par lequel il est fait objet» = intentionnalité catégoriale, schématique, eidétique (Bordron, 1991: 57).
5. L'opération d'*actualisation* correspondrait à la reconnaissance des éléments qui composent le paysage, la *réalisation* les associerait pour constituer ce paysage-là dans le discours.
6. Sans suivre toutes les strates intermédiaires de sa démarche, nous nous proposons d'assembler les déductions synthétiques qu'il opère aux divers moments de sa réflexion dans son «Analytique du beau»: «[1] Le GOÛT est la faculté de juger et d'apprécier un objet ou un mode de représentation par une satisfaction ou un déplaisir, indépendamment de tout intérêt. On appelle *beau* l'objet d'une telle satisfaction. [2] Est *beau* ce qui plaît universellement sans concept. [3] La *beauté* est la forme de la finalité d'un objet, en tant qu'elle est perçue dans cet objet *sans représentation d'une fin*. [4] Est *beau* ce qui est connu sans concept comme objet d'une satisfaction *nécessaire*» (Kant, 1990: 139, 150, 171, 176).
7. Suite immédiate de la citation: «C'est pourquoi il est inconciliable avec l'attrait; et puisque l'esprit est toujours alternativement attiré et repoussé par l'objet, la satisfaction que procure le sublime recèle moins de plaisir positif que d'admiration ou de respect, il vaut donc mieux le qualifier de plaisir négatif». Herman Parret synthétise son analyse en disant «que le beau et le sublime ont en commun de plaire par eux-mêmes, qu'ils sont tous les deux indépendants des jugements déterminants (jugements de connaissance ou jugements moraux), qu'ils impliquent un plaisir nécessaire, qu'ils ont une prétention à l'universalité, qu'ils sont présents sans médiation de la conceptualisation». Il ajoute que «pour le beau, la finalité de la forme constitue l'objet de satisfaction, tandis que pour le sublime, une certaine soumission aux conditions d'un accord avec la *nature* est statuée» (1988: 22).

8. *Le beau*, selon les codes de beauté classique, serait la *campagne riante*, « berceau naturel situé au bord d'une rivière, entouré de collines à l'abri d'une menace extérieure », une sorte de Paradis perdu. « *Le sublime*, c'est l'effroi, voire l'horreur, suscités par l'irruption brutale d'un grand événement cosmique [foudre, orage, tempête] qui submerge l'âme sensible, paysage de vacuités mouvantes, fusion panthéiste » (Corbin, 2001 : 86-95). Dans le *Trésor de la langue française*, sous la rubrique *Pittoresque* : « Qui est digne d'être peint, de fournir un sujet à un peintre, à un graveur ; [...] qui plaît, qui charme ou qui frappe par sa beauté, sa couleur, son originalité. [...] *Campagne, château, manoir, panorama, paysage, quartier, région, route, rue, site pittoresque ; ruines pittoresques* ».

9. Cela relève dans la théorie modulariste de Fodor des divers niveaux de mémoire, dont le *long terme* à propos duquel Cyrulnik parle d'hyper-mémoire et qui englobe tous les acquis qui conditionnent notre sensibilité, particulièrement des premiers objets des sens perçus dans la petite enfance.

10. « Le surplomb audacieux de rochers menaçants, des nuées orageuses s'amoncelant dans le ciel [...], l'océan sans limite soulevé en tempêtes, la chute vertigineuse d'un fleuve puissant [...], leur spectacle n'en devient que plus attirant dès qu'il est plus effrayant, à la seule condition que nous soyons en sécurité ; et c'est volontiers que nous appelons sublimes ces phénomènes, car ils élèvent les forces de l'âme au-delà de leur niveau habituel et nous font découvrir en nous une faculté de résistance d'une tout autre sorte qui nous donne le courage de nous mesurer à l'apparente toute-puissance de la nature » (Kant, 1990 : 203, § 28 de « la nature comme force ». C'est nous qui soulignons).

11. Chap. XV, « Le peintre de la vie moderne », section XI, « Éloge du maquillage », p. 489 sq.

12. Kessler emploie *voyageur* et *wanderer*. Le premier des deux termes, trop large, ne traduit pas exactement le second qui comprend l'action essentielle de marcher. *Marcheur* conviendrait mieux s'il fallait traduire, mais nous conserverons le terme allemand.

13. Nous avons choisi les termes d'*attraction* par référence à la force de gravitation et d'*aspiration* qui accompagne un élan vers l'idéal. Ce sont des dynamiques inverses qui, conjointement, peuvent construire une esthétique, baudelairienne par exemple (dans *Spleen et Idéal*).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BACHELARD, G. [1943] : *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti.
 BAUDELAIRE, C. [1969] : *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier ».
 BEYAERT, A. [2003] : « Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception », *Protée*, vol. 31, n° 3, 81-90.
 BORDRON, J.-F. [1991] : « Les objets en parties », *Langages*, n° 103, Larousse, septembre.
 CORBIN, A. [2001] : *L'Homme dans le paysage*, Paris, Le Seuil.
 FONTANILLE, J. [2003] : « Lumières, matières et paysages », *Protée*, vol. 31, n° 3, 17-30.
 FONTANILLE, J. et C. ZILBERBERG [1998] : *Tension et Signification*, Liège, Mardaga.
 GENINASCA, J. [1984] : « Le regard esthétique », *Actes Sémiotiques*, vol. VI, n° 58.
 GREIMAS, A. J. [1987] : *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac.
 GREIMAS, A. J. et J. COURTÈS [1979] : *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2, Paris, Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication ».
 KANT [(1790) 1990] : *Critique de la faculté de juger*, Livre I (« Analytique du beau »), Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
 KESSLER, M. [1999] : *Le Paysage et son ombre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques ».
 MICHAUD, Y. [2003] : *Critères esthétiques et jugements de goût*, Paris, J. Chambon, coll. « Rayon ART ».
 OUELLET, P. [2003] : « Sémiotique de l'empathie, l'expérience esthétique de l'autre », dans F. Parouty-David et C. Zilberberg (dir.), *Sémiotique et esthétique*, Limoges, Pulim.
 PARRET, H. [1988] : *Sublime du quotidien*, Paris, Hadès-Benjamin.
 PETITOT, J. [1985] : « Jugement esthétique et sémiotique du monde naturel », *Actes sémiotiques*, n° 35 (« Regards sur l'esthétique »), septembre.
 STENDHAL [(1826) 1973] : *Voyages en Italie*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade ».
 ZILBERBERG, C. [1985] : « Voies de l'esthétique », *Actes sémiotiques*, n° 35 (« Regards sur l'esthétique »), septembre.



Caspar David Friedrich, *Voyageur contemplant une mer de nuages* (vers 1818).

LE PANORAMA, AU BOUT DU PARCOURS

ANNE BEYAERT-GESLIN
(Pour et après Françoise Parouty)

[...] *l'image de l'être est elle-même une part de l'être.*
Georg Simmel, « La quantité esthétique ».

Le langage courant tend à confondre *paysage* et *panorama*, sans doute parce que l'ontologie du panorama ressortit largement au paysage. Pourtant, il suffirait de se reporter aux définitions du dictionnaire pour apercevoir dès l'abord ce qui les distingue. Décrit comme une « étendue de pays qui s'offre à la vue », le paysage devient un panorama, « vaste paysage qu'on découvre circulairement d'une hauteur »¹ lorsqu'il est élargi, doté d'un sens de lecture et d'un surplomb. Ces différences d'apparence superficielle ne sont pas sans conséquences épistémologiques et suffisent à constituer un autre objet de sens, où les ajouts quantitatifs, influant sur la qualité, sollicitent une nouvelle inscription subjective. L'article s'efforcera de montrer comment, s'affranchissant du paysage dont il procède, le panorama s'impose comme une pure *présence* visible qui abolit la diversité sensorielle pour promettre la maîtrise conceptuelle et affective du monde. Si l'étude tend à confirmer qu'un panorama se laisse somme toute percevoir et concevoir – fût-ce à titre de pure *intensité* qui ajoute sa *présence* à la *présence visible* –, nous verrons aussi qu'il ne se prête à la représentation qu'au prix de certaines transformations du dispositif énonciatif, comme le montrent par exemple les tableaux de C.D. Friedrich.

CONTEMPLER LE PAYSAGE

Dans son étude comparée du paysage occidental et de son équivalent chinois, François Jullien précise la définition du paysage.

C'est une « partie de pays » que la nature présente à l'œil qui le regarde, autrement dit, qui s'étend jusqu'à ce que la vue peut porter. Qu'on insiste sur sa ruralité, voire qu'on connote d'agrément ce caractère champêtre, toujours est-il que le paysage est portion et telle que, dans l'étendue, la vision la découpe; il est l'aspect d'un pays qui se laisse embrasser d'un seul coup d'œil. (2003 : 183)

L'auteur complète plus loin sa définition : le paysage est un « fragment de pays soumis à l'autorité du regard et délimité par son horizon » ; il « déploie le monde

vis-à-vis d'une fonction percevante, y projetant sa perspective» (*ibid.*: 184).

Une telle proposition s'avère dès l'abord précieuse pour notre étude. En assignant le paysage au point de vue d'un observateur, elle en fait un ajustement entre le territoire qui se laisse observer et l'instance percevante qui le vise. En ce sens, le paysage se montre *a priori* redevable d'une modalisation du regard qui, lorsqu'il manifeste un /pouvoir observer/, voit aussi sa compétence limitée par le paysage lui-même, sous la forme d'un /ne pas faire savoir/ ou d'un /faire ne pas savoir/. Il rencontre en ce cas les structures de l'*exposition*, de l'*obstruction* (le masquage), de l'*accessibilité* ou de l'*inaccessibilité* (le hors-champ) en fonction du réglage modal (Fontanille, 1989). De tels ajustements donnent lieu à des actes perceptifs différents et s'expriment par la variété des verbes de vision de la langue française: contempler mais aussi apercevoir ou fixer, notamment. En effet, si l'usage tend à associer paysage et contemplation, la perception du paysage ne se résume pas à cet unique modèle qui engage une *stratégie englobante*, qui recherche la totalité, «la domination et la compréhension des états de choses» pour Fontanille (1999: 51) et, comme l'indique également Ouellet (2000) dans une étude parfaitement concordante, qui suppose une vue lointaine et un accès non entravé². Le paysage n'est pas nécessairement *contemplé* et peut tout aussi bien être *deviné* et *aperçu*; actes qui correspondent pour Ouellet à une vue éloignée pourvue d'un accès difficile et entravé, comme il se laisse *discerner* (vue de près; accès difficile, entravé), *scruter* (vue de près; accès facile, non entravé) et, plus simplement, *voir* ou *regarder*, deux verbes qui, différemment, traduisent une neutralité de l'accès ou de la distance³.

À ce stade de l'étude, une hypothèse peut néanmoins être faite. Elle suppose que le panorama, plutôt que le paysage, satisfait aux critères de grande distance, d'aisance d'accès, et applique le principe contractuel de l'*exposition* et de la *stratégie englobante*. C'est en somme au panorama et non au paysage que revient le verbe *contempler*. En ce sens, le premier s'impose comme le *terme marqué* de la catégorie

/paysage *versus* panorama/, le terme localisé qui concentre les propriétés appliquées de manière diffuse au terme vague de paysage.

LE PANORAMA ET LA PROFONDEUR

La différence sémantique que nous venons de suggérer mérite d'être instruite et complétée. Trivialement, et dès la définition du dictionnaire, la distinction entre la paysage et le panorama apparaît quantitative⁴. Cependant, décrire le paysage comme un réglage modal du regard permet de préciser cette donnée en situant l'augmentation sur les deux axes de la spatialité, en largeur et en profondeur. Dégager le champ implique son élargissement et cela nous autorise à décrire le panorama à la fois comme un «paysage élargi» et comme un «paysage qui a reculé». Il s'offre à l'observateur tel un «être au lointain qui le rejoint là où il apparaît» (Merleau-Ponty, 1993: 307). On mesure donc mieux l'importance de l'espace pour la transformation du paysage en panorama. «[P]uissance universelle [...] de connexions [des choses]» (*ibid.*: 281), l'espace commande le nouvel objet de sens en offrant un nouveau point d'équilibre à la perception. Le panorama se trouve plus précisément déterminé par la *profondeur*, première définition de la spatialité selon Merleau-Ponty:

La profondeur ainsi comprise est plutôt l'expérience [...] d'une «localité» où tout est à la fois, dont hauteur, largeur et distance sont abstraites, d'une voluminosité qu'on exprime d'un mot en disant qu'une chose est là. (1989: 65)

Certes, d'un point de vue ontologique, l'objet reste le même lorsqu'il s'enfonce dans cette profondeur – c'est un assemblage de pics, de coteaux et d'arbres –, mais la nouvelle localité, qui affecte la dimension épistémologique, fonde un autre objet de connaissance.

SUSPENDRE LES DIFFÉRENCES

Cette translation spatiale posée, les différences entre un paysage et un panorama paraissent multiples. La différence est tout d'abord sensorielle et méréologique: parce qu'il accomplit l'hétérogénéité sensorielle de la nature (Le Breton, 1998), le paysage

se laisse décrire comme un objet polysensoriel, alors que le panorama est un objet *visible*, dont toutes les données sont prises en charge par le regard – la vue étant la seule modalité sensible disponible dans la grande distance, comme l’a montré Hall (1971). Si la perception du panorama ne peut donc être polysensorielle, l’unique possibilité de diversification du sensible semble résider dans la synesthésie, c’est-à-dire dans l’évocation par le visible d’une modalité sensible secondaire.

Ensuite, la différence est d’ordre méréologique. Lorsque, reculant et s’élargissant, le paysage devient un panorama, tous les contrastes s’estompent, ce qui accentue la *cohérence* (visée globale et forte) et améliore la *cohésion* des parties entre elles. Cette tension homogénéisante se laisse décrire à l’aune de la typologie de Bordron (1991), qui fait du paysage le prototype même de la *composition* parce qu’il est un tout possédant différents genres de parties (des forêts, des prairies, un lac, etc.). En devenant un panorama, le paysage se transforme en *fusion* (*ibid.* : 61), ses parties n’étant plus séparables que par abstraction. Dans le panorama, les différences sont suspendues.

De telles modifications ne sont pas sans incidence sur l’énonciation même. En effet, si le paysage est un parcours impliquant le corps somatique en même temps que le regard, le panorama, pur visible, est pris en charge par le seul regard. Le changement d’instance accompagne une distorsion temporelle : les valeurs du paysage s’actualisent au gré du parcours du promeneur-observateur et selon la temporalité de la promenade. Le paysage est donc une *construction aspectuelle* – une « production temporelle » dirait Fontanille (2003 : 29) –, tandis que le panorama s’offre d’emblée à la contemplation, sorte d’« étant donné ». Dans le premier cas, la signification procède par enchaînement des informations, dans le second, elle est condensée dans un temps distendu comme si le panorama échappait à l’aspectualité, ce qui revient aussi à opposer une *énonciation en acte* à une *énonciation énoncée*.

Toutes ces données ne font qu’instruire une différence plus fondamentale encore, qui tient à

l’implication même du sujet. En effet, si la perception naturelle comme les descriptions littéraires du paysage ne cessent d’évoquer une situation d’*embrayage*⁵, une adhérence dans l’expérience, le panorama, objet séparé et mis à distance, suppose au contraire un *débrayage* actantiel. En ce sens, il accomplit des modalités perceptives partagées par le tableau, cet autre objet fermé sur lui-même, séparé du monde, qui se tient face à moi⁶ et engage une *contemplation*.

Loin d’être futile, cette coïncidence du tableau et du panorama est une étape essentielle pour notre étude, qui nous amènera à montrer que le panorama n’est pas seulement le terme accentué de la catégorie /paysage *versus* panorama/, mais qu’il introduit aussi une axiologie et emporte alors toutes les valeurs positives.

CE QUE NOUS VOYONS, CE QUI NOUS REGARDE

Merleau-Ponty fait de la profondeur l’expérience d’une « réversibilité des dimensions » (1989 : 65). De nombreux auteurs, et tout particulièrement les écrivains du paysage⁷, ont évoqué une telle possibilité, en entrevoyant une réversibilité des instances dans la perception. C’est le cas de Stifter, par exemple :

Une pensée, bien souvent, m’est venue, toujours la même, lorsque j’étais assis sur ces bords : il me semblait qu’un œil étrange me regardait dans cette nature, profondément noir, surplombé par le front sourcilieux de ces rochers, bordé par les cils des sombres sapins et contenant cette eau sans mouvement telle une larme cristallisée. (1979 : 24)

Didi-Huberman (1992) applique de même ce principe à la nature et montre que « ce que nous voyons » est aussi « ce qui nous regarde » et impose une *présence non anthropomorphe* qui retourne le regard de l’observateur. Pour notre étude, il importe surtout d’établir un lien de causalité entre cette possibilité de réversibilité et l’opération de *débrayage actantiel* : le panorama se constitue en *alter ego* susceptible de bénéficier de notre empathie⁸ parce qu’il se dégage du paysage dans un processus d’objectivation. On *s’inscrit* dans un paysage, mais on *fait face* au panorama qui, lui aussi, nous fait face.

Cette réversibilité actantielle permet au sujet de s'orienter de la façon la plus sûre. Le panorama organise le champ de présence, imposant à l'observateur sa présence unifiante, totalisante⁹, mais surtout, et c'est là que le retournement prend tout son sens, il lui permet de se situer lui aussi comme une localité du monde, un vis-à-vis. De la même façon qu'une perspective renvoie, comme à une toute première marque générative, au point de vue du sujet, on pourrait affirmer que le panorama place l'espace sous l'autorité de l'observateur dont la position devient un *centre de projection*. En somme, le monde se donne à lire devant moi et situe précisément ma propre place, en vis-à-vis, un constat qui trouverait écho dans ce commentaire de Geninasca :

Tout se passe alors comme si le sujet, se contemplant et se connaissant dans le spectacle du monde, avait accès à la plénitude euphorique d'un sens à la fois intelligible et sensible.
(1984: 26)

Une comparaison avec le principe d'orientation du paysage met en relief la commodité de ce double repérage. Dans le paysage, explique Straus, «l'endroit où nous nous trouvons n'embrasse jamais la totalité et ne se détermine que par son rapport aux lieux adjacents et à l'horizon qui se déplace avec nous» (1989: 514). Dans le paysage, le promeneur ne peut donc se situer que relativement, en se trouvant des repères le long du chemin, ce qui ouvre sur une opposition *global/local* et sur une hiérarchie énonciative – dans le panorama, le monde me fait allégeance, alors que je dois chercher mes repères dans le paysage. Cette mutation, que restituent déjà les principes de l'*embrayage* (paysage) et du *débrayage* (panorama), implique des différences modales essentielles. Contraint, en effet, de chercher des repères pour ne pas perdre mon chemin dans le paysage et donc de distribuer moi-même la valeur pour accéder à la signification, je me vois accorder d'emblée la maîtrise conceptuelle du monde et de ma propre place lorsque j'accède au panorama. Une modalité déontique pour le paysage (devoir faire), une sorte de plénitude volitive pour le paysage, un

parcours de *quête* contre une pure *donation* de sens: de telles dichotomies témoignent aussi d'une asymétrie véridictoire qui confronte enfin l'*incertitude* du paysage à la *certitude* du panorama.

LE PANORAMA ALCYONIEN

Si l'emploi du verbe *comprendre* suffit à indiquer la composante sensible de l'esthésie du panorama, il reste à en préciser la part affective. À lire les écrivains du paysage, il semble en effet que l'emprise affective du panorama soit exactement proportionnelle à ses dimensions et donc à la hauteur du surplomb, ou, en termes tensifs, que l'intensité progresse toujours avec l'étendue: «Après avoir joui de cette vue, je décidai de continuer l'ascension pour jouir d'une vue encore plus étendue. Je voulais tenter d'atteindre, si possible, la plus haute crête rocheuse», note Stifter (2004: 88). À quoi fait écho, sous la plume de Nerval: «[...] c'est un des plus vastes panoramas du monde, un de ces lieux où l'âme s'élargit, comme pour atteindre aux proportions d'un tel spectacle» (cité par Barthes, 2002: 217).

Dans son cours sur le neutre au Collège de France, Barthes fait de la dimension affective le trait définitoire du panorama et lui prête un caractère *alcyonien*, du nom de l'oiseau fabuleux qui ne peut faire son nid que sur une mer calme, soit les sept jours précédant et les sept jours suivant le solstice d'hiver. Il définit donc le panorama comme «un objet à la fois intellectif et heureux: [qui] libère le corps dans le moment même où il lui donne l'illusion de "comprendre" le champ de son regard» (*ibid.*: 208)¹⁰. Selon lui, le panorama n'est «que surface, volumes, plans et non profondeur: rien qu'une étendue, une épiphanie»¹¹.

Sous la plume de Barthes, cette notion d'étendue prend néanmoins une acception temporelle qui, confondant le panorama avec la mémoire totale, «révèle enfin au sujet humain son unité, ou une unité» (*ibid.*: 212) et produit un effet d'intelligence souveraine. En ce sens, le panorama se conçoit comme une «contraction du temps jusqu'à son abolition», une «transposition ou échange de l'espace et du temps». La

satisfaction de l'observateur tient à l'impression que « tout est à sa place: même un panorama de désordre [...] n'est pas dysphorique puisqu'il est saisi par un sujet extérieur », précise encore Barthes. Le panorama est « un étagement de lieux dont on aimerait occuper chaque lieu, chaque détail » (*ibid.* : 214)¹².

Il faudrait sans doute s'attarder à la description de Barthes qui, par un faisceau de comparaisons, permet de saisir le supplément qualitatif qui vient avec l'élargissement du paysage. Pour notre étude, il suffira de replacer le panorama sous les auspices du neutre, le thème du cours de Barthes, en insistant sur l'apparent paradoxe de la thèse centrale: le panorama relève du neutre parce qu'il comporte un « pouvoir de paix » (il « déjoue les paradigmes », explique Barthes); cependant, au lieu d'atténuer la valeur comme le laisse présumer la notion de terme neutre, il incarne l'intensité¹³.

LES VALEURS INTENSIVES DU PANORAMA

Il faut maintenant mieux instruire ces valeurs d'intensité qui légitiment l'assimilation au neutre de Barthes et qui témoignent de l'implication cognitive et affective du sujet. Le panorama est le point d'aboutissement du parcours, un temps de repos pour le corps, pour le regard et pour l'esprit, ce qui suffirait à motiver sa valeur euphorique.

À ce niveau de l'étude, nous pourrions en outre proposer une seconde référence à Barthes qui, dans *La Chambre claire*, soutient: « L'emphase est une force de cohésion » (1980: 69). Parce qu'il n'introduit aucune préséance causale, ce principe se laisse traduire de deux façons. Première version: un gain de présence de l'objet induit une tension cohésive entre les parties de cet objet; seconde version et proposition inverse: la cohésion des parties de l'objet accentue l'intensité de l'interaction sujet/objet.

Notre étude montre en tout cas que, dans la perception, le passage du paysage au panorama se conçoit comme une *objectivation* qui procède par une conversion à la fois spatiale (c'est un paysage éloigné) et temporelle (le temps de l'expérience est suspendu), c'est-à-dire par un réagencement des catégories de

l'entendement. Il se traduit par un gain d'intensité, un gain de présence, un résultat qui n'est pas sans intérêt pour une sémiotique générale à laquelle notre étude offre un objet assez exemplaire.

En effet, tel que nous l'avons décrit, le panorama peut se ranger parmi les *phénomènes saturés* de J.-L. Marion en tant qu'objet affectif qui ajoute de la présence à la présence et

[sa] constitution y rencontre une donation intuitive telle qu'elle ne peut lui conférer en retour un sens univoque [mais] doit se laisser alors déborder par plusieurs significations [...] sans parvenir à les unifier, ni à les organiser. (2001: 135)

Donation de sens qui me submerge, le panorama reprend le fonctionnement phénoménologique de certains événements (l'amour ou l'amitié), du tableau, de l'icône que Marion appelle idole, « dont [la] visée ne peut supporter l'intensité ». Devant ces phénomènes saturés, précise le philosophe, « je ne puis que me dérober et cette dérobade même restera mon seul accès à ce qui m'écrase » (*ibid.*). Excès du *donné* par rapport au *perçu*, le panorama me submerge.

Ainsi conçu, le panorama partage quelques principes communs aux phénomènes saturés. Le principe de réversibilité des instances, tout d'abord, appelée alors « anamorphose », qui oriente précisément l'espace: « lorsque je contemple le tableau, celui-ci me place au point exact où sa propre visée attend que je m'expose », explique Marion. C'est donc un « point de vue venu d'ailleurs qui m'impose son angle de vision » (*ibid.* : 141) et fixe finalement, ajouterions-nous, ma place dans le monde. Cette autorité topologique propre aux phénomènes saturés croise, de façon intime, l'impression de « déjà vu » que produit le panorama: « Nous nous cherchions avant que de nous être vus », explique Marion en citant Montaigne¹⁴. Cela signifie: « je prends pour moi son point de vue sur moi, sans le réduire à mon point de vue sur lui; et donc il m'advient » (*ibid.* : 44). Avant de rencontrer cette personne, je la connaissais déjà; je l'attendais. Alors que je gravissais le chemin et expérimentais le paysage, j'escomptais le panorama et le connaissais par avance.

Cette impression de « déjà vu » produite par le panorama mérite commentaire. En rencontrant le principe de la *donation*, celle-ci témoigne du pouvoir figuratif du panorama qui est déjà dessiné, déjà de l'ordre du dessin, de la projection d'une figure, et qui sera apprécié pour son caractère pittoresque (« picturesque »), c'est-à-dire pour sa disposition à faire une image, à être peint¹⁵, à valider certains stéréotypes figuratifs.

REPRÉSENTER

Avec cette disposition du panorama, nous parvenons à un point essentiel de notre étude. En effet, si le panorama se prête aussi bien que le tableau à la *contemplation*, s'il emprunte le dispositif énonciatif du tableau en tant que « phénomène saturé » – excessif pourrait-on dire –, bref s'il est déjà figuratif et s'impose dans la perception naturelle comme un dessin, on s'aperçoit que sa représentation pose problème. Certes, le paysage, genre majeur de la peinture, n'a pas cessé d'être représenté dans l'histoire de l'art dans toute sa variété. L'histoire rappelle par exemple que le paysage fut d'abord un simple arrière-plan découpé par une fenêtre, un paysage aperçu en somme, comme dans *Saint Luc fait le portrait de la Vierge* du Maître du retable des Augustins (1487)¹⁶. À la fin de la Renaissance, l'instauration du tableau coïncidant avec un processus d'autonomisation des genres, le paysage se laissa contempler, comme c'est le cas dans *La Tempête* de Giorgione (1508), l'un des tout premiers paysages composés¹⁷.

Parmi ces innombrables paysages qui témoignent toujours de la façon d'ajuster la visée à une portion de territoire, la source à une cible, et qui rendent compte d'une quête éperdue de la totalité susceptible d'accorder la maîtrise conceptuelle¹⁸, on ne trouve cependant aucun panorama. De nombreux paysages se déclarent comme tels, au bénéfice de la confusion commune entre le paysage et le panorama, mais ils ne représentent jamais cet objet élargi, mis à distance et séparé du panorama : alors qu'il est déjà figuratif, le panorama ne se laisse guère représenter en raison de deux excès quantitatifs – il est à la fois trop vaste

(dimension de la largeur) et trop éloigné (dimension de la profondeur).

Simmel a posé le problème de la *dimension* de l'œuvre d'art. Il assure que, pour « révéler leur sens et leur importance », les objets doivent nécessairement être représentés selon une certaine échelle. Si on peut, sans dommage, modifier l'échelle des objets organiques (la figure humaine ou l'arbre), les objets inorganiques, telles les montagnes, exigent que leurs dimensions soient préservées parce que leur sens tient essentiellement à leur démesure, explique-t-il. Si aucun paysage alpin n'est vraiment convaincant, c'est donc parce que

[...] *l'attrait visuel des Alpes est dû essentiellement au caractère extraordinaire de leur masse, et [que] leur valeur formelle ne révèle son efficacité esthétique qu'à cette échelle.* (2003 : 43)

Si le panorama pose à l'évidence un problème d'échelle (il est trop large), la difficulté tient aussi à son éloignement. La représentation d'un objet à distance implique en effet une diminution du volume ainsi qu'une atténuation des contours et des couleurs, comme l'expliquait déjà Léonard de Vinci :

En peinture, trois sortes de perspectives sont employées, la première se rapporte à la diminution des volumes des corps opaques, la seconde traite de la diminution et de l'effacement de leurs contours. La troisième traite de leur diminution et de l'atténuation de la couleur à grande distance. (1953 : 38)¹⁹

Pour représenter une forme très éloignée, il faut donc en réduire considérablement les dimensions pour les concilier avec celles du tableau, désaturer ses couleurs et lui faire des contours flous, ce qui se conçoit comme une atténuation globale de tous les contrastes plastiques, prenant le risque de l'indistinction et de l'insignifiance. On ne peut porter le regard à l'infini sans l'accrocher à une forme stable qui donnera à la fois une consistance et une échelle à la représentation, ce que suggère Handke dans la *Leçon de la Sainte-Victoire* :

Le grand empire hollandais du XVII^e siècle a cultivé dans la peinture le genre des « univers du paysage » destinés à porter le regard à l'infini. Certains peintres ont, à cet effet, utilisé le truc des oiseaux qui planent à mi-distance (« Et pas d'oiseau pour lui sauver le paysage », est-il dit dans un récit de Borges). (1991 : 71)

Comment représenter le lointain? Évitant de prendre le problème de front, les théoriciens du paysage, tel Lhote, recommandent d'accrocher au premier plan et de s'appliquer à graduer la progression dans la profondeur par un principe d'étagement des plans²⁰, des principes graduels propres à instruire une sémiotique du paysage plutôt qu'une sémiotique du panorama. Dans son effort pour peindre le panorama, le peintre rencontre donc le paysage...

Bien qu'extrêmement sommaires, de telles propositions suffisent néanmoins à montrer la difficulté à concilier les vastes proportions du panorama et son éloignement sans aboutir à une forme molle et minuscule et sans consentir à une graduation des plans qui le ramène au lieu commun de paysage. En somme, le panorama oppose à la représentation une nouvelle structure modale qui, au-delà des schémas bien connus de l'exposition – l'accessibilité, l'obstruction ou l'inaccessibilité (Fontanille, 1989), diversement déterminées par un /faire savoir/ et un /pouvoir observer/ –, met en œuvre un /ne pas pouvoir faire savoir/. Le panorama se laisserait bien observer si seulement il était représentable...

SIMULER

À défaut de représenter le panorama, de nombreuses inventions, telle cette construction appelée panorama, tels le diorama ou le cinéma à 360°, ont tenté de restituer la démesure du panorama par la *simulation*²¹. La diversité de ces inventions nous offre l'occasion de formuler une définition comparative des deux pratiques sémiotiques²². Tandis que la *représentation* marque la place de l'objet et celle du sujet en s'efforçant d'ajuster les deux instances et de les inscrire sur un même support, la *simulation* dénoue cette relation fondatrice, son effort consistant à mettre en rapport des supports distincts pour reproduire, le plus souvent sur un contraste mobilité/immobilité (soit l'objet est mobile, soit le sujet est mobile) susceptible de provoquer un effet de *survenir*, non pas l'objet lui-même mais son esthétique.

SUGGÉRER

À qui s'obstine, en dépit des difficultés, à reproduire un panorama, il resterait cependant une voie subsidiaire. Elle consiste à suivre la recommandation de Lhote, invitant à *suggérer* la troisième dimension en se fondant sur les propriétés du tableau²³, plutôt qu'à *imiter* l'espace.

Banu a décrit plusieurs dispositifs de redoublement du regard, par lesquels un actant, qu'il appelle l'Homme de dos, placé au seuil d'un second espace, observe un paysage à travers une ouverture, une porte ou une fenêtre²⁴. Incarnant la figure de l'*absorbement* chère à Fried (1990)²⁵, cet observateur délégué se voue alors à un paysage qui nous est, autant qu'à lui, exposé. De tels redoublements du regard de l'observateur du tableau sont exemplaires chez les primitifs flamands, dans *La Vierge au chancelier Rollin* de Van Eyck (1935)²⁶ ou dans *Saint Luc dessinant la Vierge* (1435-1440)²⁷ de Van der Weyden, quand le paysage n'était encore qu'un arrière-plan encadré par une fenêtre. Fréquentes dans la peinture hollandaise de genre au XVII^e siècle, ces délégations se retrouvent également dans la peinture de Balthus²⁸ ou de Friedrich²⁹, par exemple, et indiquent alors un espace offert à la vue de l'actant, quoique *inaccessible* à l'observateur du tableau du fait de l'exiguïté de la fenêtre: l'observateur délégué est *représenté*, le paysage ne l'est pas, mais se trouve seulement *suggéré*.

Le peintre le plus coutumier de ces débrayages actantiels est sans doute Friedrich, figure majeure de la peinture romantique allemande, à qui l'on ne doit pas seulement une systématisation du procédé initié par les primitifs, mais son perfectionnement. Friedrich intègre une figure humaine, dans la représentation, qui fixe l'échelle de ce qui l'entoure³⁰. Il décrit le paysage au premier plan, au moyen de forts contrastes, et positionne l'observateur délégué sur un surplomb placé à mi-distance, ce qui le transforme en une figure de la limite³¹, susceptible de contempler le panorama infiniment ouvert au second plan. Friedrich distingue ainsi deux objets épistémologiques, décrits par des moyens plastiques opposés puisque, loin de la progressivité prônée par

Lhote et porteuse d'un système graduel, il instaure un principe de discontinuité. Comme l'a indiqué C. Sala, Friedrich supprime les plans intermédiaires, accusant ainsi « le contraste entre le premier plan souvent sombre et précis, et les lointains inaccessibles, lumineux et brumeux à la fois » (1993 : 85-86). Friedrich anticipe ainsi sur le procédé de l'écran défini par Lhote³², par lequel les valeurs extrêmes juxtaposées s'exacerbent mutuellement et se repoussent pour créer un effet de profondeur. Il incarne aussi un principe fondamental du baroque, décrit par Wölfflin :

On sait qu'un des motifs chers à la peinture baroque consiste à renforcer le mouvement vers la profondeur par un grossissement du premier plan. C'est le cas lorsqu'on choisit un point de vue très proche de l'objet à reproduire; le module des grandeurs diminuera relativement vite dans le sens de l'éloignement, ce qui revient à dire que les motifs du premier plan paraîtront incomparablement grands [...]. (1992 : 233)

Un tel contraste de valeurs contraires sur le plan de l'expression – une forme sombre, nette et saturée contre une forme claire, désaturée et aux contours flous – permet de fonder deux objets épistémologiques distincts, autorisant la mise en abyme de la contemplation : le paysage rendu connaissable sur le principe de la *représentation* et la valence de l'*immédiateté*; le panorama qui nous est *suggéré* mais qui reste offert à la contemplation de l'actant débrayé selon la valence de la *médiation*. Ce savant dispositif repose sur une nouvelle pratique sémiotique : la suggestion. Celle-ci partage avec la représentation le principe d'un support commun aux deux instances, l'objet et le sujet, puisque les coordonnées de l'observateur du tableau sont inscrites dans le tableau. Elle s'en distingue cependant du fait d'une *potentialisation* de l'objet, dont la présence n'est maintenue qu'au prix d'un déplacement de l'accent sur l'instance d'observation : en termes tensifs, nous pourrions soutenir que la figure de l'observateur délégué s'arroge les valeurs intensives déniées au panorama.

Loin d'épuiser la pratique sémiotique de la suggestion, l'exemple de Friedrich permet en outre d'esquisser une alternative énonciative. En effet, si la figure de l'Homme de dos, chère à Banu, suffit à suggérer une disponibilité de l'actant débrayé à un autre espace, elle laisse aussi entendre que la figure de l'homme de profil³³, elle aussi dédagée de la relation intersubjective, suggère de même une ouverture au hors-champ, la présence d'un actant situé hors tableau, par exemple.

CONCLUSION

Cette description d'un objet paradoxal (*para-doxa*), tel que le panorama, révèle donc deux pratiques sémiotiques alternatives à la représentation : la *suggestion*, qui conserve le support de la représentation (le tableau), et la *simulation*, contrainte à inventer de nouveaux supports. Notre étude permet aussi de croiser deux grands chantiers de la sémiotique : celui de l'esthésie et celui de la présence, toujours abordés séparément mais qui trouvent ici matière à construction mutuelle.

L'étude du panorama permet de décrire le phénomène de l'esthésie³⁴ comme une *objectivation* induisant un débrayage spatial (mise à distance) et temporel (suspension du temps de l'expérience), qui le projette hors de l'expérience du parcours : le panorama est un « étant donné ». Si ces remarques corroborent après tout les descriptions faites naguère par Greimas (1987), c'est aussi par le biais de la notion de *présence*, qui est commune à la phénoménologie et à la sémiotique. Au sujet, le panorama impose en effet son « surcroît » et ajoute sa présence à la présence mondaine, à la façon du tableau, de l'icône ou de l'événement amoureux, dirait Marion (2001). On « tombe » sur un panorama comme on « tombe » amoureux ou comme on croise un tableau de Klee ; on désire le panorama comme on désire la plénitude euphorique de l'amour. Tel un tableau dont il s'octroie les excès, le panorama « exclut l'absence et la déception du regard », commente Marion. Convertissant le paysage en objet esthétique, il « ajoute

de la présence à la présence, là où la nature préserve l'espace et donc de l'absence» (2001 : 79).

Une question mérite encore réflexion. On s'aperçoit en effet que de tels «surcroûts de présence» concernent aussi bien des phénomènes naturels qu'artistiques pour manifester ce que la sémiotique tensive appellerait l'intensification de l'art; mais c'est peut-être parce que les phénomènes naturels ressemblent déjà aux phénomènes artistiques et qu'ils sont appréciés pour cette figurativité.

NOTES

1. Ce sont les définitions du *Larousse illustré*.
2. L'acte de perception peut concerner «une totalité d'objets ou d'aspects plus ou moins définis appréhendés dans leur globalité, c'est-à-dire dans leur masse ou leur ensemble, sans distinction de ce qui les compose – c'est le cas de contempler [...] : on "contemple un tableau ou un paysage" dans leur intégralité, sans viser particulièrement telle ou telle partie de la toile ou tel aspect du panorama» (Ouellet, 2000 : 115-116).
3. En ce cas, la perception du paysage engage une *stratégie cumulative* fondée sur un principe d'exhaustivité, une *stratégie particularisante*, si l'observateur recherche la spécificité, ou *élective*, s'il recherche l'exemplarité.
4. Barthes (2002 : 207) signale que panorama vient de l'anglais qui emprunte lui-même au grec (*pan* «tout» et *horama* «ce qu'on voit, spectacle»).
5. Se basant sur des descriptions littéraires, Fontanille (2003) distingue deux dimensions du paysage : le *paysage-expérience* suppose une fusion du sujet et du paysage et un *embrayage* ontologique; au gré de la promenade, l'observateur construit un objet de valeur polysensoriel. Le *paysage-existence* suppose en revanche un *débrayage* : l'objet de valeur s'élabore par l'entremise d'une médiation qui actualise les souvenirs et les investissements cognitifs.
6. «A representation is, first and foremost, something that stands for something else», explique S. E. Palmer (1978 : 260).
7. G. Banu (2000 : 122) rappelle la phrase célèbre de Nietzsche : «Quand tu regardes profondément vers un ravin, celui-ci regarde aussi vers ton intérieur».
8. Le premier sens du terme empathie se rapporte à l'objet esthétique et non à un sujet, comme l'indique S. Caliendo.
9. Avec de nombreux auteurs, J.-L. Marion a décrit la façon dont les objets organisent l'espace : «Les objets ne s'organisent pas tant dans le champ du visible qu'ils ne l'organisent lui-même; ils lui imposent, en se posant en son milieu, une scène : droite et gauche, devant et derrière, centre et périphérie, proche et lointain, grand et petit; ils le quadrillent» (2001 : 68).
10. Barthes reprend en fait un passage de *Roland Barthes par Roland Barthes*.
11. Le cours de Barthes, rédigé sous forme de notations, prévoit de nombreuses incises comme celle-ci : *épiphrase* = surface. Une note de bas de page explique : Mot grec signifiant «action de se montrer, apparition, par opposition à *alétheia*, réalité». D'autres sens apparaissent : «côté, peau, apparence; ce qui brille soudainement, renom».

12. Une note de bas de page indique que la dernière définition ne fut donnée qu'à l'oral.
13. «Ni le degré zéro, ni le degré complexe : c'est le degré intensif, le plus ou moins, l'intensité», précise Barthes (2002 : 245).
14. Montaigne décrit l'amitié que lui inspire La Boétie.
15. J.-M. Pontévia observe que figure, synonyme récent de visage, dérive de «figura», qui vient de feindre et envisage un caractère fictionnel de la figure. Le visage aurait un pouvoir figuratif et serait «déjà de l'ordre du dessin» (2001 : 11).
16. L'œuvre est décrite par V. Stoichita (1999 : 75).
17. *La Tempête* ou *L'Orage* (1508) de Giorgione est le premier «paysage composé», selon Gombrich. «[Le paysage], pour la première fois dans la peinture, est autre chose qu'un simple arrière-plan. C'est en somme le véritable sujet du tableau. Lorsque notre regard va des figures au paysage qui occupe la plus grande partie du petit panneau, pour revenir encore aux personnages, nous sentons bien qu'à l'opposé de ses prédécesseurs, Giorgione n'a pas dessiné séparément être et objets pour les disposer ensuite dans l'espace mais qu'il a envisagé la nature, la terre, les arbres, la lumière, l'atmosphère et l'être humain avec les édifices créés par lui comme un tout invisible» (1990 : 251). De nombreux auteurs ont décrit cet avènement du paysage composé, notamment Lhote qui observe : «[Le paysage,] au lieu d'être entrevu par un coin de fenêtre, entre délibérément dans l'organisation du tableau [...]. [O]n voit que ce décor tend déjà à vivre d'une vie propre» (1999 : 15).
18. Cette ambition est également l'enjeu de la littérature du paysage, qui ne cesse d'évoquer le mouvement ondulatoire de la promenade sous la forme d'un va-et-vient entre deux modes d'implication du sujet (l'embrayage/débrayage), qui allie le rythme des pas à celui des souvenirs et des références historiques. Les figures sensibles de l'expérience et celles de l'existence se convertissent les unes dans les autres pour donner forme au paysage, comme l'a indiqué Fontanille (2003). Pour s'inscrire dans une même tradition du paysage, *La Leçon de la Sainte-Victoire* de Handke et les différents récits de promenade en montagne de Stifter paraissent exemplaires. Ces différents textes relatent une tension vers le panorama, qui amène les promeneurs à grimper de plus en plus haut à la recherche de la vue la plus étendue. Le panorama se déroulant à la vue du narrateur, celui-ci recourt finalement à la métaphore du manteau constitué de multiples pièces devant tenir ensemble (Handke, 1991 : 69).
19. Prenant la suite de Lhote, Passeron (1974 : 164) a d'ailleurs opposé le bleuissement léonardesque aux «lointains blonds et chauds» des peintres hollandais, de Van Goyen, notamment, et aux fonds rouges des modernes.
20. Lhote explique par exemple : «[Cézanne, Renoir et Seurat] ont bâti, au sein de la déliquescence moderne, les seuls paysages qui, par leurs plans étagés, expriment la profondeur sans jamais l'atteindre bêtement; les seuls paysages où l'on puisse effectuer une promenade idéale, non avec les pieds, mais avec l'esprit» (1999 : 31).
21. Robert Baker crée, à la fin du XVIII^e siècle, les panoramas, peintures grandeur nature sur de grandes surfaces cylindriques que le spectateur devait admirer en se plaçant au centre. Dans les dioramas développés par Boudon et Daguerre à partir de 1823, le spectateur est au centre d'une salle cylindrique, sur une plate-forme tournante, et admire successivement les scènes présentées dans des cabinets séparés. Des astuces d'éclairage renforcent l'illusion. Au cinéma, divers procédés se sont attachés à étendre l'image, à l'horizontale ou vers le haut. Voir, pour toutes ces inventions passionnantes, *La Science des illusions* (Ninio, 1998 : 167-169).
22. À propos de l'image numérique, Couchot explique que, dans une logique de simulation, l'espace n'est pas l'espace physique dans lequel baignent nos corps ni même un paysage mental produit par notre cerveau, mais un espace sans lieu déterminé, sans substrat matériel, où toutes les dimensions, toutes les lois d'association, de déplacement, de transition, de

projection et toutes les topologies sont possibles en théorie. C'est un espace «utopique» où l'image est «éjectée du réel» (Couchot, 1998 : 137). Pour Deleuze, «le propre de la simulation est de produire une semblance "sans ressemblance"» (1969 : 297). Pontévia propose de distinguer simulation et simulacre du fait que «la simulation implique encore un rapport essentiel à la vérité, donc à un texte premier, à un original dont elle s'efforce de produire la réplique – alors que le simulacre s'élabore en dehors d'une telle référence» (2001 : 167).

23. «Le tableau, quelles que soient les exigences du sujet représenté, doit demeurer fidèle à sa propre structure, à ses deux dimensions fondamentales. La troisième dimension ne peut qu'être suggérée; c'est de cette nécessité double que sont nées la plupart des inventions de l'art de peindre» (Lhote, 1999 : 30).

24. «Le double regard absorbe; celui de l'Homme de dos et celui du spectateur qui épouse le même mouvement» (Banu, 2000 : 122).

25. Cette figure est elle-même inspirée de Diderot.

26. Voir E. Dhanens (1980 : 266).

27. L'œuvre est décrite par G. Banu (2000 : 42).

28. Par exemple, dans *Jeune fille à la fenêtre* de 1955, œuvre reproduite dans Banu (2000 : 121).

29. Notamment dans le célèbre *Femme à la fenêtre* de 1822, conservée à la National Galerie de Berlin.

30. Simmel a décrit la façon dont la figure humaine mesure l'espace : «Quel que soit l'environnement dans lequel elle est placée [la figure humaine] est ressentie comme la norme qui détermine les quantités et proportions de ce qui l'entoure. À l'intérieur d'une image donnée, elle-même n'est donc ni grande ni petite, puisqu'elle est bien plutôt ce à quoi se mesure la grandeur ou la petitesse de tous les autres éléments» (2003 : 167).

31. Celui-ci est une figure de la limite parce qu'il s'avance à l'extrémité des terres, mais aussi parce que les tableaux de Friedrich représentent le plus souvent les moments extrêmes de la journée, le crépuscule et l'aurore qui ajoutent crédit à l'exacerbation des contrastes tonaux et chromatiques. «Vers l'autre terme inaccessible, il s'avance le plus loin possible et ainsi se place toujours dans l'incertitude entre survie et disparition probable. Au cœur de l'entre-deux, il affirme un désaveu autant qu'il reconnaît une attente», explique Banu (2000 : 122).

32. Lhote explique : «Un objet paraîtra éloigné et détaché d'un autre selon qu'il aura un champ plus éloigné de sa couleur» (1999 : 28).

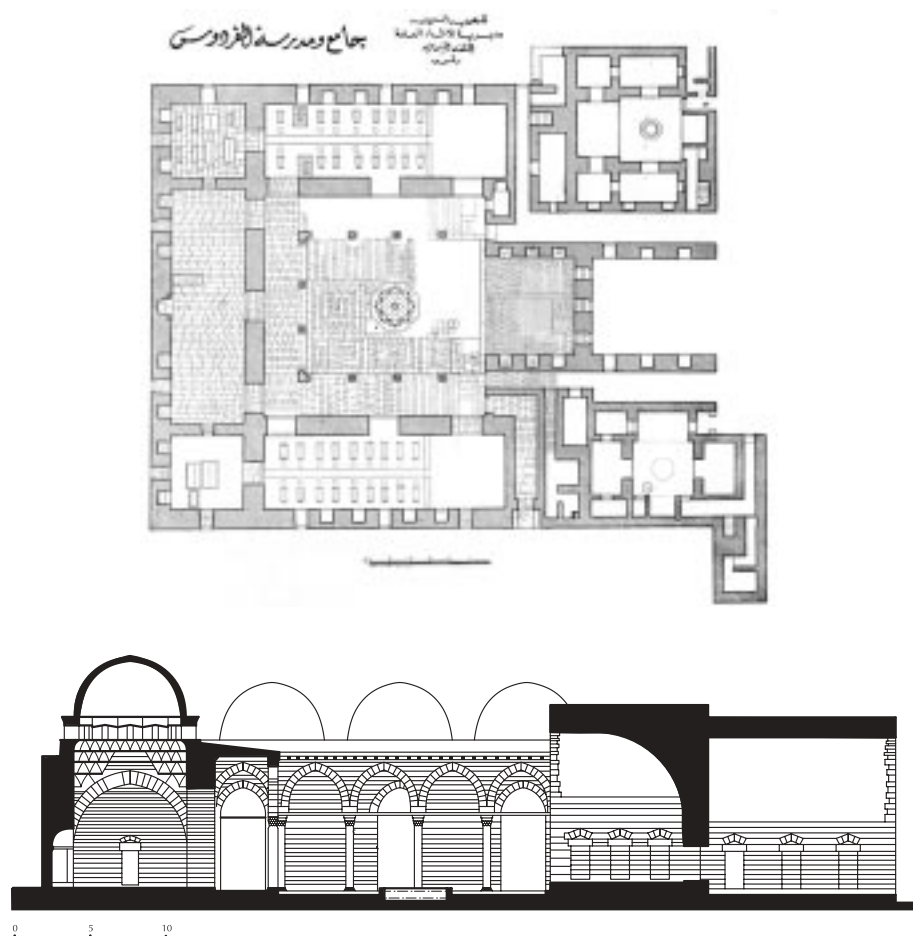
33. Pour instruire cette figure qui correspond au pronom personnel «il», opposé au «je», on se reportera à M. Shapiro (1990) et à J. Paris (1969).

34. A. J. Greimas décrivait l'esthésie comme «une expérience sensible par laquelle, grâce à la perception, le sujet se fond en son objet [...]». C'est la transformation fondamentale de la relation entre le sujet et l'objet, l'établissement instantané d'un nouvel état de choses» (1987 : 76).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BANU, G. [2000] : *L'Homme de dos. Peinture, théâtre*, Paris, Adam Biro.
- BARTHES, R. [1980] : *La Chambre claire, notes sur la photographie*, Paris, Gallimard-Le Seuil;
- [2002] : *Le Neutre* (cours au Collège de France, 1977-1978), T. Clerc (dir.), Paris, IMEC-Le Seuil.
- BEYAERT, A. [2004] : «La profondeur, la couleur, les sensations. Quelques intérieurs de Matisse», dans A. Hénault et A. Beyaert (dir.), *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, PUF, 209-224.
- BORDRON, J.-F. [1991] : «Les objets en parties. Esquisse d'ontologie matérielle», *Langages*, 51-65.
- CALIANDRO, S. [1999] : «Empathie, signification et art abstrait», *Visio*, vol. 4, n° 2, 47-58.
- COUCHOT, E. [1998] : *La Technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, J. Chambon.
- DELEUZE, G. [1969] : *Logique du sens*, Paris, Minuit.
- DHANENS, E. [1980] : *Hubert et Jan Van Eyck*, trad. de J. Gengoux, Paris, Albin Michel.
- DIDI-HUBERMAN, G. [1992] : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. «Critique».
- FARASSE, G. [1996] : «Profil perdu», *Revue des sciences humaines* («Faire visage», Actes des Rencontres du Littoral 1), 155-171.
- FONTANILLE, J. [1989] : *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette;
- [1999] : *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF;
- [2003] : «Lumières, matières et paysages», *Protée*, vol. 31, n° 3 («Lumières», sous la dir. de M. Renoue), 17-30.
- FRIED, M. [1990] : *La Place du spectateur*, Paris, Gallimard, coll. «Essais».
- GENINASCA, J. [1984] : *Le Regard esthétique* (Actes sémiotiques documents VI -58), Paris, EHESS-CNRS.
- GOMBRICH, E. [(1972) 1990] : *Histoire de l'art*, trad. de J. Combe et C. Lauriol, Paris, Flammarion.
- GREIMAS, A. J. [1987] : *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac.
- HALL, E. T. [1971] : *La Dimension cachée*, trad. d'A. Petita, Paris, Le Seuil.
- LHOTE, A. [1991] : *La Leçon de la Sainte-Victoire*, trad. de G.-A. Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. «Folio bilingue».
- JULLIEN, F. [2003] : *La grande image n'a pas de forme. Ou du non-objet par la peinture*, Paris, Le Seuil.
- LE BRETON, D. [(1990) 1998] : *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF.
- HANDKE, P. [1991] : *Traité du paysage et de la figure*, Paris, Grasset.
- MARION, J.-L. [2001] : *De surcroît*, Paris, PUF.
- MERLEAU-PONTY, M. [(1964) 1989] : *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/Essais».
- [(1976) 1993] : *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. «Tel».
- MUSIL, R. [1985] : *L'Homme sans qualités*, tome 1, trad. de P. Jacotet, Paris, Le Seuil.
- NINIO, J. [1998] : *La Science des illusions*, Paris, Odile Jacob.
- QUELLET, P. [2000] : *Poétique du regard*, Sillery-Limoges, Septentrion-PULIM.
- PALMER, S. E. [1978] : «Fundamental aspects of cognitive representation», dans E. Rosh et B. Loyd (dir.), *Cognition and Categorization*, Hillsdale (N.-J.), Erlbaum, 259-303.
- PARIS, J. [1969] : *L'Espace et le Regard*, Paris, Le Seuil.
- PASSERON, R. [1974] : *L'Œuvre picturale*, Paris, Vrin.
- PONTÉVIA, J.-M. [2001] : *Écrits sur l'art et pensées détachées I (La Peinture, masque et miroir) et III (Tout peintre se peint soi-même – Ogni dipintore dipinge sè)*, Bordeaux, W. Blake & co.
- SALA, C. [1993] : *Caspar David Friedrich et la peinture romantique*, Paris, Terrail.
- SHAPIRO, M. [1990] : *Les Mots et les Images*, Paris, Macula.
- SIMMEL, G. [2003] : «La quantité esthétique», *Le Cadre et autres essais*, trad. de K. Winkelvoss («Die ästhetische Quantität»), *Der Zeitgeist, Beiblatt zum Berliner Tageblatt*, Berlin, 30 mars 1903.
- STIFTER, A. [1979] : «Les grands bois» («Der Hochwald»), *Les Grands Bois et autres récits*, Paris, Gallimard;
- [1996] : *Descendances*, trad. de J.-Y. Masson, Paris, J. Chambon;
- [2004] : *Les Deux Sœurs*, trad. de C. Maillard, Belval, Circé.
- STOICHITA, V. [1999] : *L'Instauration du tableau*, Genève, Droz.
- STRAUS, E. [(1935) 1989] : *Du sens des sens*, Grenoble, J. Millon.
- VINCI, L. de [1953] : *Camets*, Paris, Éd. de la Bibliothèque mondiale.
- WÖLFFLIN, H. [1992] : *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*, trad. de C. et M. Raymond, Paris, G. Monfort.

MADRASAT AL FIRDAWS



Plan et coupe de la Madrasat al Firdaws (Délégation générale de l'archéologie et des musées de Syrie). Documents établis à partir de dessins publiés par J. Sauvaget, *Alep* (Paris, Geuthner, 1941). © Manar Hammad 2005.

Trois monuments font la parure d'Alep [...]. Le Firdaous, fondation de la belle-fille de Saladin, est un des plus délicats monuments de Syrie. Les grands murs de sa cour, ornés à mi-hauteur d'un bandeau inscrit, les hautes arcades qui l'entourent, le bassin central ombragé aujourd'hui d'une treille légère, lui donnent un charme très prenant et durable... (Maurice Dunand, *De l'Amanus au Sinaï*, 1953)

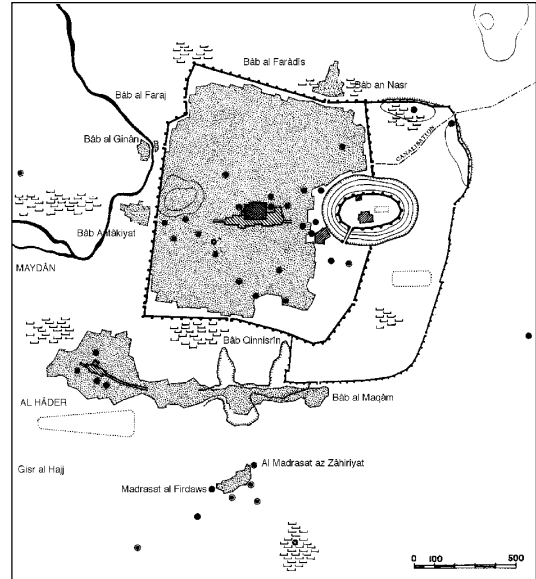
REMARQUES LIMINAIRES

Depuis quelques années, Madrasat al Firdaws demeure fermée en dehors des heures de prière. Pour visiter cette mosquée, il faut se présenter dix à quinze minutes avant l'heure de l'une des cinq prières quotidiennes, ce qui suppose que l'on connaisse ces horaires. Le visiteur dispose d'un laps de temps limité : on lui demandera de s'arrêter pendant la prière, et l'on fermera rapidement après celle-ci.

Les photographies réunies ici ont été faites dans de telles conditions, au cours de deux courtes visites accomplies au printemps 1995 et à l'automne 2002, dates entre lesquelles il y eut quelques changements, repérables entre les photographies. Toutes les prises de vue sont faites à main levée : au cours de telles visites, il n'est pas facile de mettre un trépied en batterie. Il en résulte des contraintes fortes d'ouverture de diaphragme, de temps d'exposition et de profondeur de champ. Ce sont des contraintes que nous assumons volontiers. Elles donnent aux images une allure particulière.

Encore habitées de manière privée, certaines parties du complexe architectural ne sont pas ouvertes à la visite. Il n'en sera question ni dans le texte ni dans les photographies. Ce discours à deux registres ne sera donc que partiel.

Notons enfin que ce texte ne se veut pas être une description de type archéologique ou stylistique. L'architecture est visée en premier lieu. Il sera question de formes, de lumière, de disposition des éléments les uns en fonction des autres, de l'interaction de ces éléments entre eux, et des effets de sens qu'ils peuvent avoir avec les textes qui y ont été inscrits dès la fondation. Notre attention sera centrée sur les domaines des formes et du sens.



MADRASAT AL FIRDAWS

ESSAI D'ANALYSE

MANAR HAMMAD

1. DU NOM ET DE L'IMPLANTATION

Paradoxalement, la Madrasat al Firdaws, œuvre architecturale majeure de l'époque ayyubide, est aujourd'hui presque absente de l'imaginaire aleppin. Certes, on trouvera, parmi les habitants de la vieille ville, des personnes sachant nommer le quartier d'al Fardôs, auquel ils seraient capables de rapporter l'ancienne mosquée du même nom. Mais celle-ci est confondue avec d'autres mosquées locales, toutes ces vieilles pierres étant amalgamées, renvoyées à une lointaine époque passée et commodément indéterminée.

On serait en droit de se demander si le quartier doit son nom à la mosquée ou si, à l'inverse, la mosquée ne devrait pas son nom à un lieu-dit préexistant. La question demeure indécidable au regard des sources. Nous savons qu'au XIII^e siècle le mur d'enceinte d'Alep était percé d'une porte des Paradis (*Bâb al Farâdis*) et d'une porte des Jardins (*Bâb al Ginâne*), ces deux désignations renvoyant au jardin du paradis dont la mosquée porte le nom. Seule la deuxième porte subsiste en partie à l'angle occidental avancé de l'ancien tracé, là où la rivière Quwayq passait à proximité immédiate du rempart, irriguant de nombreux jardins et alimentant une noria dont le bassin de retenue autorisait la pêche... La porte des paradis, que les textes permettent de situer entre *Bâb al Faraj* (Porte de la Délivrance) et *Bâb an Nasr* (Porte de la Victoire), s'ouvrait plus au Nord, dans une direction où la mémoire écrite des chroniques ne situe ni jardins, ni vergers aux pieds des murs urbains. Ce qui ne manque pas de nous intriguer à propos de cette dénomination plurielle, à moins que l'appellation ne se rapportât alors aux vergers situés plus en amont sur la rivière et auxquels l'on se rendait en sortant par cette porte.

Toujours est-il que la madrasa du paradis est implantée au sud-ouest d'Alep, près des portes de Bâb Qinnasrîn et de Bâb al Maqâm (ainsi dénommée en raison de *Maqâm Ibrahîm*, mausolée d'Abraham, l'ami biblique et coranique de Dieu : la tradition veut qu'Abraham ait vécu ici quelque temps), là où la vallée du Quwayq s'élargissait en jardins paradisiaques, à proximité immédiate du faubourg détaché d'al Hâder, lieu où les nomades, tant arabes que turkmènes, dressaient leurs tentes lorsqu'ils séjournaient près de la grande ville. C'est d'ailleurs le sens étymologique du terme *Hâder*, dérivé de *Hadar*, radical désignant les sédentaires par opposition aux nomades. Maydân al Fayd, la grande esplanade (inondable par temps de crue) des manœuvres de cavalerie, était à portée de flèche, face à la porte d'Antioche. Une nouvelle ville se dessinait là hors les murs, malgré le caractère temporaire et saisonnier de son affluence. À la place des tentes, de véritables quartiers construits en matériau dur se dressaient. Aujourd'hui, on ne parle plus du *Hâder* d'Alep, mais du quartier de *Kallâseh* (four à chaux) et de son extension d'al Fardôs.





Les inscriptions de la ville sont aussi muettes que les chroniqueurs à propos de l'origine de l'appellation Madrasat al Firdaws. Seul le bandeau calligraphié courant au tiers supérieur de la façade, à la naissance de la voûte facettée couronnant le portail, nous fournit une piste : de part et d'autre de l'arête droite de l'ébrasement, on lit : « ... *entrez au paradis, vous et vos conjoints...* ». Ces mots, extraits de la sourate 43 du Coran, dite « *Az Zukhruf* » (le Décor), font partie des versets 68-69-70-71 intégralement gravés (le verset 72 serait également présent, caché par la maison parasite collée à la façade) dans une belle graphie monumentale se détachant « en champlevé ». Protégé des intempéries par l'ébrasement de la voûte, un segment du bandeau calligraphié révèle que le fond en était peint d'un beau bleu profond couleur de lapis-lazuli, sur lequel le jaune rougeâtre du calcaire dur d'Alep prenait des tons de vieil or. Combiné avec la simplicité géométrique des volumes, ce bandeau continu n'est pas sans rappeler l'ornement brodé sur la vêtue de la *Ka'bat* : c'est vers cette époque que se stabilise le décor du cube sacré mecquois. Un tel rapprochement se justifie d'autant plus que, pour les auteurs contemporains, le bandeau calligraphié se disait *Tirâz*, terme ayant le même radical que *tatrîz*, c'est-à-dire « broderie ». Le *Tirâz* d'al Firdaws est l'un des premiers gravés. Il commence ainsi :

Au nom de Dieu clément et miséricordieux. Ô mes serviteurs, n'ayez pas peur ce Jour-là. Ne vous affligez pas. Ceux qui croient en nos signes demeurent soumis (muslimîn). Entrez au paradis, vous et vos conjoints, vous serez bien traités. On fera circuler parmi eux des plateaux en or et des coupes ; tout ce que l'on peut désirer et ce dont les yeux se délectent. Vous y demeurerez immortels. (Coran 43 : 68-71)

Le positionnement des versets coraniques sur l'édifice, en particulier celui du terme « *entrez* » sur la façade près du portail, et celui du terme « *paradis* » à la suite dans l'embrasement de ce même portail, établit un lien direct avec le nom *École du paradis* donné à l'établissement. Dans le Coran, le terme *Firdaws* apparaît deux fois : malgré son origine persane, il était déjà arabisé au point d'être perçu comme faisant partie de la langue. Cependant, ce n'est pas le terme *Firdaws* qui est utilisé dans le passage gravé sur la façade, mais le terme *Jannat*, qui désigne à la fois les jardins et le paradis. Si un tel choix a été effectué par la commanditaire, c'est que le passage cité est porteur d'autres contenus auxquels elle tenait. On pensera à la mention des conjoints entrant ensemble au paradis, alors qu'elle était déjà veuve. Si la promesse d'immortalité se retrouve dans les inscriptions de maintes sépultures, le banquet paradisiaque des versets ici gravés est à rapprocher des cuisines collectives dont se trouve doté l'établissement.

On connaît plusieurs fondations pieuses zengides et ayyubides comprenant, au titre d'œuvres de bienfaisance, des boulangeries ou des cuisines distribuant de la nourriture aux nécessiteux. Il se peut qu'il en ait été ainsi à Madrasat al Firdaws. Comme il se pourrait que ces cuisines aient été destinées à la préparation de repas de banquets funéraires, dont la pratique perdure en Syrie. Rappelons enfin que l'antique route des caravanes, partant au pèlerinage de La Mecque, passait non loin de là, traversant la rivière Quwayq au *Gisr al Hajj* (pont du pèlerinage) : il se peut que la fondation pieuse assurait un repas aux pèlerins en partance.

2. MAÎTRE D'OUVRAGE ET MAÎTRE D'ŒUVRE

À la suite de l'extrait coranique, on peut lire, dans le même bandeau, l'inscription de fondation suivante (traduite d'après le relevé de Muhammad As'ad Talas – Direction des Antiquités Syriennes) :

Ceci a été construit par ordre de Son Altesse élevée, la seigneurie imprenable, la reine clémentine, le refuge du monde et de la foi, Dayfat Khâtûn, fille du sultan Al Malik al 'Âdel Sayf ad Dine Aby Bakr bin Ayûb, que Dieu les recouvre de sa clémence, durant le règne de notre seigneur le sultan

Al Malik an Nâsir le savant, le juste, le combattant de la foi, le guetteur, le soutenu, le vainqueur, le victorieux, Salâh ad Dunîa wa ad Dîn, Yûsuf bin Al Malik al Aziz Muhsin bin Al Malik az Zâhir Ghazi bin Yûsuf bin Ayûb, celui qui aide le Prince des Croyants à vaincre, que sa victoire soit glorieuse. A été chargé de diriger cet ouvrage le pauvre serviteur Abd al Muhsin al Azîzy an Nâsiry, que Dieu lui soit clément, en l'année 633.

Sous le verbiage ampoulé de l'époque, nous reconnaissons Dayfat Khâtûn comme maître de l'ouvrage. Comme il sied à une aristocrate, la princesse est identifiée par sa généalogie ascendante et descendante : son père est frère de Saladin ; elle fait construire durant le principat de son petit-fils, né du fils qu'elle eut de Al Malik az Zâhir Ghâzi, fils du même Saladin. Ghâzi gouverna Alep trente et un ans, au nom de son père au début, en titre après le décès de ce dernier. Née dans la citadelle d'Alep pendant que son père en assurait le gouvernement au nom de Saladin, avant que cette ville ne soit confiée à Ghâzi, son cousin et futur époux, Dayfat Khâtûn y mourut cinquante-huit ans plus tard, ayant magistralement assuré deux régence, l'une au nom de son fils et l'autre à celui de son petit-fils Salah ad Dîn, deuxième du nom. Les chroniqueurs s'accordent pour reconnaître en cette femme un grand personnage, doté d'un sens politique très sûr.

Le nom du maître d'œuvre clôtüre l'inscription. Rien n'est dit de ses qualifications professionnelles, et l'on peut hésiter entre les fonctions d'un administrateur, d'un architecte ou d'un entrepreneur. Les qualificatifs de « pauvre serviteur » ne signifient, à l'époque, que l'absence de responsabilités politiques et militaires. Les épithètes d'Azîzy et Nâsiry signifient qu'il fut au service successif des princes Al Malik al Aziz et Al Malik an Nâsir, respectivement fils et petit-fils de Dayfat Khâtûn. S'il n'était pas un mameluk, il était certainement au service de ce clan ayyubide.

3. FONCTIONS DE LA FONDATION

Dans la chronique d'Ibn Shaddâd (*Al A'lâq al khatyrat fy dhikr umarâ' ash shâm wal jazyrat*, rédigée en 673 A.H., soit quarante ans après l'acte de fondation), nous apprenons que Madrasat al Firdaws fut construite pour accueillir des tombes (*turbet*), servir d'établissement d'enseignement (*madrasa*), de résidence soufie (*ribât*), de mosquée (*jâmi'*), et qu'elle reçut de sa fondatrice une donation permanente (*waqf*) considérable afin de subvenir aux dépenses des enseignants de théologie (*fiqh*) et de psalmodie du Coran (*qurrâ'*). Le premier maître à y enseigner fut Shams ad Dîn Ahmad bin az Zubayr al Khâbûry. Il y est probablement enterré.

Si nous ne connaissons pas en détail les activités de cette fondation, nous ne pouvons manquer de relever que la variété des fonctions citées contraste avec la simplicité fonctionnelle des fondations ayyubides contemporaines. Certaines constructions commémoratives ne sont que des tombes monumentales, mais nombreuses sont les madrasas abritant la tombe du fondateur. Ces établissements, où l'on dispensait un enseignement supérieur spécialisé dans la récitation du Coran, son interprétation ou l'application pratique de ses commandements, furent l'un des moyens institutionnels mis au point pour assurer une meilleure conservation des sépultures. Il suffisait d'inclure ces dernières dans une enceinte sacrée pour décourager la plupart des dégradations. Chacun de ces établissements se spécialisait dans un type d'enseignement particulier. Mais, en ce lieu, Dayfat Khâtûn installe un complexe qui annonce, par sa multifonctionnalité et avec deux siècles d'avance, la *Kulliyet* ottomane de Bursa.

Le long bandeau calligraphique courant en frise sous les portiques de la cour et à la naissance des voûtes du *iwân* entremêle la prose aux vers rythmés et rimés. Faisant de fréquents recours à l'ellipse et à des expressions codées, il porte l'empreinte du vocabulaire, des idées et des pratiques soufies, insistant à maintes reprises sur les rites nocturnes, le désir de Dieu, l'extase et l'amour mystique. Nous n'en avons pas identifié l'auteur, qui n'est pas nommé dans l'inscription. Notons cependant que la mention de Jacob et de Canaan, à propos d'une interprétation, rappelle directement le texte de *Risâlat munis al 'ushâq* de Suhrawardi.

Bien que l'interprétation de ce texte pose de nombreuses difficultés, nous en donnons ci-dessous une première traduction sans appareil critique. Ce texte apparaîtra sous un autre jour lorsque nous l'opposerons à l'inscription coranique surmontant le mihrab de la salle de prière. Il nous suffit, pour le moment, de marquer à l'aide de ce texte le caractère mystique de l'une des fonctions auxquelles est dévolue Madrasat al Firdaws.



TRADUCTION DU TIRÂZ COURANT AUTOUR DE LA COUR :

Au nom de Dieu clément et miséricordieux. Dieu que sont admirables les groupes qui, lorsque la nuit les enveloppe de son obscurité, laissent entendre plaintes et mélodies, et qui, au matin, t'apparaissent comme ayant changé de couleurs. Lorsque la nuit arrive, ils lui résistent, et lorsqu'elle les quitte, ils sont encore à genoux. Le désir ayant volatilisé leur sommeil, ils se sont levés, alors que dorment ceux qui se sentent en sécurité ici-bas. Leurs corps supportent patiemment l'adoration, leurs pieds passent la nuit en prière. Ne leur répondent ni voix ni appel. Tu les vois agenouillés et prosternés toute la nuit. Ils ont été appelés par celui qui appelle, ils ont été charmés par celui qui chante. Ô hommes de la nuit activez-vous. Qu'elle est admirable cette voix qui ne répond pas. Ne reste debout la nuit que celui qui est ferme et décidé. S'ils veulent dormir une heure au cours de la nuit, le désir de Dieu les inquiète et les réveille. Ils se lèvent, attirés par la passion et par l'amour, et se mettent à errer. Celui qui désire la présence leur chante et les encourage, il les pousse à appeler Dieu et les exhorte. Poussez vos montures et cherchez, si vos cœurs ont du désir. Le moment de révélation des choses cachées est arrivé, les registres des actes seront publiés, préparez-vous. Leurs couches les désirent, leurs oreillers les regrettent, le sommeil aspire violemment à leurs yeux, le repos requiert leurs flancs. Ils placent la nuit au plus haut rang parmi les moments. Celui qui leur fait la conversation au cours de leur adoration nocturne est le compagnon des étoiles. Ton esprit m'a rendu visite, et lorsqu'il a voulu repartir, je me suis accroché à lui. Je voudrais que ma nuit ait été éternelle et que je n'aie pas aperçu l'étoile du matin. Ils désertèrent le sommeil dans l'obscurité et prirent plaisir à la longue veille. Ils invoquèrent leur Dieu par les plus belles paroles et se réjouirent de la proximité du souverain omniscient. S'ils lui sont cachés au cours de la nuit, ils fondent, et s'ils s'absentent de sa présence un instant, ils dépérissent. Ils pratiquent l'adoration nocturne continue jusqu'à l'aube, et ils espèrent les fruits de la veille et de la veillée. Nous avons appris que Dieu le très haut se révèle à ceux qui l'aiment et leur demande: Qui suis-je? Ils lui répondent: Tu es Dieu maître de nos vies. Il leur dira alors: Vous êtes mes bien aimés, ceux que je protège et que je soigne. Voici ma face, voyez-la. Voici ma parole, entendez-la. Voici ma coupe, buvez-la. Leur Dieu les abreuva d'une boisson purificatrice. Lorsqu'ils en boivent, ils s'amendent puis se réjouissent. Lorsqu'ils se réjouissent, ils se lèvent. Lorsqu'ils se lèvent, ils s'élancent. Lorsqu'ils s'élancent, ils perdent l'orientation. Lorsqu'ils perdent l'orientation, ils vivent. Lorsque la nostalgie porta la senteur de la chemise de Joseph, seul Jacob en déchiffra le secret. Les gens de Canaan ne la reconnurent point, pas plus que les gens de Juda. Pourtant, il sortit de chez eux. Il est le porteur. (Traduit par M. Hammad à partir du texte relevé in situ)

4. LA GRANDE COUR

Un couloir coudé, resserré sous le berceau brisé d'une voûte coiffant deux hauts murs, mène vers la grande cour intérieure (ou Sahn) de la madrasa. Succédant à la pénombre dorée du passage, la lumière maîtrisée de cet endroit paisible a quelque chose d'irréel. Toute cour ménagée entre de hauts murs au sein d'un édifice captive son visiteur. Les bruits de l'extérieur disparaissent en même temps que l'œil est privé de ses repères familiers. Le coupant du reste du monde, la cour projette le visiteur dans un espace tendu entre deux pôles inscrits sur l'axe de la verticalité: celui de l'architecture en bas, celui du ciel en haut. Le reste du monde est oblitéré.

La cour de Madrasat al Firdaws est une réussite architecturale majeure. Trois portiques la bordent à l'Orient, au Midi et à l'Occident, ménageant des zones d'ombre bleutée devant les façades des salles et cachant en partie la vue des coupes. Au Nord, la baie de l'*iwân* ouverte à la lumière du Midi occupe la totalité de l'espace et captive le regard. Enjambant de part en part le côté nord de la cour, son arche brisée se développe en une conque claire, lumineuse et

dorée. Elle oppose son unicité à la multiplicité des arcades de la cour, et l'or de sa splendeur au bleuté de la pénombre des portiques. De ce fait, l'ensemble architectural des bâtiments entourant la cour s'articule selon une opposition horizontale bipolaire, tendue entre la lumière de l'*iwân* unique et l'ombre des portiques multiples précédant celle des salles. Nous verrons, par la suite, que cette bipolarité lumineuse horizontale est investie d'une bipolarité sémantique qui reprend, en l'enrichissant figurativement, l'opposition verticale terre/ciel réalisée par le dispositif de mise en cour.

Rejetées sous les portiques, les portes de distribution ne jouent pas de rôle dans cette composition maîtrisée et retenue qui donne au sahn une ampleur monumentale en dépit de ses dimensions relativement modestes.

Des tirants en bois, dont on voit les moignons au-dessus des chapiteaux, étaient tendus à la naissance des arcs du portique. De tels tirants sont visibles à la Madrasat Zâhiriyyat et au Bîmaristân Arghûni d'Alep: ils faisaient partie des solutions techniques de l'époque et l'on pense qu'ils étaient destinés à assurer aux arcades une élasticité susceptible de les aider à résister aux brusques secousses des tremblements de terre. Les colonnes, taillées dans un beau calcaire jaune et dur, semblent être des remplois prélevés sur un site antique. Certains historiens disent que deux des chapiteaux sont aussi des spolia. Bien que ce soit possible, nous pensons la chose peu probable. Terry Allen signale avec raison que sur les douze chapiteaux de cette cour, deux seulement n'appartiennent pas à la série novatrice dotée de *muqarnas* sculptée expressément pour cet endroit. De plus, les deux chapiteaux en question, que l'on dit réutilisés en raison de leur forme générale proche de celle de la corbeille corinthienne, ont été positionnés de manière symétrique à l'Orient et à l'Occident sur les colonnes les plus proches de l'*iwân*. S'il s'agit d'un emprunt (ce qui reste à prouver), il n'est pas aléatoire, et la disposition en est signifiante.

UNE PARABOLE NON VERBALE

L'interprétation du choix et du positionnement de cette paire de chapiteaux a échappé jusqu'à présent aux commentateurs. Nous en proposons une lecture, qui nous semble cohérente et très plausible. La clef réside dans la reconnaissance de l'espèce végétale représentée sur ces chapiteaux: à la place des reliefs de palmettes ou de feuilles d'acanthé habituels de l'Antiquité, on voit sur ces corbeilles des branches d'olivier gravées en creux. Laissons de côté la difficulté qu'il y aurait à sculpter en relief les feuilles lancéolées de l'olivier. La représentation de cette plante à l'Orient et à l'Occident ne peut manquer de rappeler un passage du Coran: dans la *Sûrat* dite de la Lumière (*An Nûr* 24:35), Dieu est évoqué comme lumière mystique:

Dieu est la lumière des cieux et de la terre. Sa lumière est comparable à une niche où se trouve une lampe. La lampe est dans un verre. Le verre est semblable à une étoile brillante. Cette lampe est allumée à un arbre béni: un olivier qui ne provient ni de l'Orient ni de l'Occident et dont l'huile est près d'éclairer sans que le feu la touche. Lumière sur lumière. Dieu guide vers sa lumière qui il veut. Dieu propose aux hommes des paraboles. Dieu connaît toute chose. (Coran 24: 435)

Les oliviers des chapiteaux proposent la parabole de manière non verbale. Placés à l'Orient et à l'Occident de l'*iwân*, ils font allusion à ce qu'ils ne sont pas, et qui est la lumière qui guide. L'*iwân* lumineux, qui a la forme d'une niche gigantesque, se trouve placé à proximité immédiate pour appuyer la référence au verset 35, dit « de la lumière ». Alors même que l'accès à la cour et l'articulation de celle-ci manifestent un souci particulier d'utilisation de la lumière physique, la





paire de chapiteaux à l'olivier inscrit de manière iconique un message relatif à la lumière mystique. Or la VOIE (*Tarîqat*) des soufis se voulait être une telle guidance. Elle se réclamait d'un savoir acquis sans peine au contact direct de la divinité, opposable au savoir laborieusement amassé par l'étude traditionnelle des textes (savoir que dispensent les madrasas normales).

Si tel est le message inscrit dans l'architecture de la cour, on peut comprendre pourquoi son expression prend une forme de rébus et pourquoi son contenu n'a pas été explicité dans le *tirâz* qui développe sa calligraphie sur plusieurs dizaines de mètres autour de la cour. La raison se trouve dans la persécution à laquelle furent soumis certains soufis d'Alep, en particulier le célèbre Suhrawardi qui, après avoir joui de la faveur d'Al Malik az Zâhir Ghâzi, fut condamné à mort sous la pression de théologiens hostiles, agissant auprès de Saladin. Suhrawardi avait mis au point la théorie de l'illumination, dite *Ishrâq* en Arabe, où recevoir la lumière représente la conjonction avec le divin. La doctrine de l'*Ishrâq* trouve son fondement coranique dans le verset dit de la lumière de la sûrat de la lumière. Lors de la fondation de Madrasat al Firdaws, la mort de Suhrawardi était encore récente, puisqu'elle eut lieu en 1191. Dans un tel contexte polémique, il pouvait être dangereux de professer sur la lumière mystique des opinions proches de celles de l'hérétique. Il était plus prudent de ne pas être explicite et de crypter le message afin de le rendre implicite (*bâtînî*) : il est reconnaissable dans la mise en forme de la pierre et de l'architecture.

L'iwân ET SON DOUBLE

L'*iwân* de la cour présente une particularité structurelle curieuse : couvert à son ouverture par une simple voûte en cylindre brisé, il se termine par un cul en « arc de cloître ». Au lieu d'un cul-de-four comme on aurait fait dans l'Antiquité, ou d'un simple mur plan, faisant face à la baie comme dans la quasi-totalité des *iwâns* connus, il présente à l'arrière un pan de voûte similaire et orthogonal aux pans latéraux. À notre connaissance, c'est le seul édifice à être doté d'une telle couverture qui transforme l'*iwân* en conque réfléchissante, renvoyant le son sur toute la largeur de la cour. Ce qui laisse penser que cet *iwân* a été conçu par ses architectes pour accueillir des manifestations sonores. Une telle déduction est cohérente avec ce que nous savons de la prédilection des soufis pour les rites musicaux, dits *sama'*.

L'orientation méridionale de cet *iwân* lui permet d'accumuler la chaleur du jour au cours de la saison froide, autorisant des manifestations de plein air à des moments où le climat ne le permettrait pas. En été, il peut devenir torride. C'est pourquoi Madrasat al Firdaws est dotée d'un deuxième *iwân*, orienté au nord et adossé au premier. Par conséquent, il est invisible de la cour. L'adossement de deux *iwâns*, l'un orienté au sud et l'autre orienté au nord, libère Madrasat al Firdaws des contraintes climatiques pour célébrer, en toute saison et en semi-plein air, des rites sonores. Un tel souci est à mettre en relation avec le calendrier strictement lunaire de l'Islam, dont le comput entraîne un décalage annuel de onze jours par rapport au calendrier solaire régulant les saisons et le climat.

La présence de quatre *iwâns* dans les madrasas *seljûkides* est ordinairement rapportée à l'aménagement de quatre espaces d'enseignement destinés aux quatre écoles principales d'interprétation de l'Islam sunnite (écoles d'Abû Hanîfat, Ash Shâfi'y, Ibn Hanbal, Ibn Mâlik). Dans un tel dispositif quadripartite, le souci théologique prime sur le souci climatique, la disposition symétrique signifiant l'égalité doctrinale des écoles. Or tel n'est pas le cas à Madrasat al Firdaws, laquelle est explicitement citée par le chroniqueur Ibn Shaddâd dans le cadre de l'école Shâfi'ite (à laquelle appartenait Suhrawardi, auteur de la doctrine du *Ishrâq*). Il lui suffirait donc d'un seul *iwân*. Mais elle en possède deux, qui ne sont pas placés en position d'égalité. Tourné vers le sud, l'*iwân* méridional tire profit de sa conque et de la présence réfléchissante de la cour entièrement

minérale. Tourné vers le nord, l'*iwân* à fond plan faisait face à un espace qui n'a pas été conservé, occupé aujourd'hui par un cimetière. Certains supposent qu'en cet emplacement il y avait une deuxième cour autour de laquelle s'alignaient les cellules constitutives du Ribât évoqué par les chroniques. Dans ce cas, l'*iwân* nord ferait face à un environnement minéral, comme tous les autres *iwâns* connus. D'autres tirent argument des descriptions paradisiaques des chroniqueurs, lesquels évoquent un jardin doté d'une noria élévatrice, pour dire que l'*iwân* nord faisait face à un jardin et qu'il en tirait profit pour sa fraîcheur au cours des cérémonies d'été. S'il y avait des oliviers à l'Orient et à l'Occident de ce jardin, il y aurait une reprise vivante du rébus relatif à la lumière. Dans ce cas, l'*iwân* nord serait le seul de son genre dans l'histoire de l'architecture.

Tant que des fouilles scientifiques n'auront pas été menées en ces lieux, il sera difficile de trancher avec certitude entre les deux hypothèses. Il n'en reste pas moins que la thèse du jardin septentrional est plus cohérente avec une interprétation rituelle de l'ensemble. La disposition de deux espaces cultuels adossés est très rare. Dans l'architecture classique d'Occident, on connaît à Rome le temple de Vénus et de Rome, conçu et construit par Hadrien sur le Forum. En Orient, Terry Allen signale les précédents du palais de Mahmoud de Ghazni à Lashkâr Bâzâr (Afghanistan, début XI^e s. E.C.) et celui de la Madrasat Mustansiriyyat construite par le calife abbasside Al Mustansir à Bagdad (623-640 A.H. = 1226-1242 E.C.). Par sa proximité dans le temps et dans l'espace, ce dernier édifice a pu jouer un rôle d'inspiration.

Rappelons que la solution architecturale du *iwân*, cet espace couvert doté de trois murs et ouvert sur l'extérieur à l'emplacement de son quatrième mur, est une solution orientale. Connue des Sassanides, elle eut son heure de gloire avec les Seljûkides et leurs héritiers Mameluks et Ottomans. Les premiers exemplaires d'*iwâns* attestés sont d'époque parthe (on peut douter que les Parthes utilisaient déjà le terme « *iwân* », mais cette désignation technique peut commodément être étendue à toutes les périodes) et datent du premier siècle d'avant notre ère. Leurs traces ont été retrouvées par Walter Andrae sur l'acropole d'Assur, lors d'une campagne de fouilles visant les couches assyriennes. Les restes parthes furent donc démantelés, mais nous en conservons d'excellentes descriptions. Les plus anciens *iwâns* conservés sont ceux de la ville arabo-araméenne de Hatra, en Haute-Mésopotamie, près de Mossoul. Ils datent du deuxième siècle de l'ère commune. Couverts de voûtes, en plein cintre, appareillées en pierre, ils sont présents dans le temple de Shamash, dieu arabe du soleil. Orientés vers l'est-sud-est, deux *iwâns* majeurs et six *iwâns* mineurs alignés s'ouvrent face à un temenos (cour sacrée) unique. Or les Ayyubides sont originaires de la région de Mossoul, tout près de Hatra. On peut leur supposer la connaissance de cet endroit tout autant que la connaissance de la Madrasat d'al Mustansir à Bagdad. C'est pourquoi la thèse d'un *iwân* nord donnant sur un espace ouvert à Madrasat al Firdaws nous paraît fort plausible. Évidemment, cela présuppose la maîtrise de l'espace ouvert ceint d'un mur jouant le rôle de péribole, à la manière des harams sémitiques de l'Antiquité. D'anciens plans cadastraux d'Alep, publiés par Muhammad Mutlaq en 1976 dans la revue de l'Institut d'histoire des sciences d'Alep, fournissent des arguments en ce sens.

LE MINARET, LA VOIX ET LA LUMIÈRE

Les vieilles photographies révèlent une autre disposition insolite de cette fondation : le minaret de la madrasa, court et ramassé, avait été érigé sur la voûte du *iwân* méridional, au bord du vide. Bien qu'il ait survécu sept siècles en cet emplacement, sa stabilité fut jugée compromise, et le service des antiquités le démonta pour le remonter un peu plus loin au nord-ouest, sur les toits de l'une des constructions annexes de la madrasa.

L'implantation du minaret au bord de la voûte de l'*iwân* est symbolique à plus d'un titre.

- Elle marque la direction de la verticale au-dessus de la cour, attirant l'attention vers le ciel, pôle opposé à celui de la cour considérée dans son ensemble.
- Elle assure à cette tourelle, destinée à lancer l'appel à la prière, un positionnement quasi central dans le complexe architectural, marquant le fait que l'appel est destiné aux gens de la maison et non aux gens de l'extérieur.
- La superposition du lieu de l'appel et du lieu du culte sonore attire l'attention sur le rôle de la voix et des rites qu'elle célèbre dans cette conque.
- Le terme « *manâra* », étymon du minaret français, dérive du radical *nwr* d'où procède *Nûr*, désignant la lumière. La

manâra est, par construction linguistique, le lieu d'émission de la lumière. Elle est aussi le lieu d'émission de la voix pour l'appel à la prière. Par cette conjonction, elle signale la parenté sémantique entre la lumière mystique et la voix orante. Elle confirme, par une voie différente, le renvoi vers Sûrat an Nûr évoquée de manière non verbale par les chapiteaux aux oliviers implantés à ses pieds.

La convergence des renvois verbaux et non verbaux ainsi que leur parenté avec le contenu du bandeau calligraphique gravé, renforcent et confortent l'interprétation que nous avons faite des chapiteaux et de l'*iwân* méridional : le point nodal symbolique de l'ensemble architectural se trouve dans cette conjonction d'éléments disposés les uns en fonction des autres.

LES CHAPITEAUX À MUQARNAS

Les autres chapiteaux de la cour ont une double caractéristique :

- Creusés de *muqarnas*, ce sont peut-être les premiers chapiteaux utilisant cette décoration dans l'histoire de l'art. Auparavant, le dispositif décoratif du *muqarnas* avait été confiné aux plafonds et aux trompes inscrites dans les angles rentrants. Ici, il se trouve projeté sur des angles sortants. S'il s'avère un jour que ce ne sont pas les premiers chapiteaux à *muqarnas* de l'histoire, ils resteront certainement parmi les premiers. Leur descendance fut nombreuse, tant dans l'architecture mameluke que dans l'architecture ottomane.
- S'opposant à la tradition antique, ces chapiteaux se rapprochent du cube. Or une telle forme n'est pas fonctionnelle pour un chapiteau, dont le rôle premier est de transmettre les charges verticales de la maçonnerie parallélépipédique au cylindre de la colonne. Les constructeurs de Madrasat al Firdaws, dont la compétence est manifeste dans tout l'édifice, ne pouvaient l'ignorer. Nous en concluons que le choix de la forme est symbolique : ces cubes renvoient, comme d'autres cubes et formes géométriques simples utilisés dans cette œuvre, au cube de la *Ka'bat* que nous avons évoqué à propos de la disposition de l'inscription sur la façade.

LE BASSIN, LA GÉOMÉTRIE ET LES BAIES

Un bassin occupe le centre de la cour. Inscrit dans un octogone régulier, il développe dans sa partie creuse une configuration complexe de cylindres et de prismes. Rana Jalabi-Holdijk soutient que la géométrie de ce bassin renferme la clef formelle et métrique pour la compréhension de l'ensemble de la madrasa, laquelle serait conçue à partir de cet élément comme centre. La thèse est à la fois intéressante et défendable. Cependant, elle ne rend pas compte de la structure sémantique que nous dégageons pour l'ensemble de l'édifice. N'ayant pas eu en main le texte de la thèse de Jalabi-Holdijk, nous ne pouvons, pour l'instant, commenter plus avant les résultats auxquels elle serait parvenue.

Longtemps resté couvert d'une treille légère, le bassin est aujourd'hui encombré de pots de plantes qui en empêchent l'appréciation directe. Pour en faire l'étude, il conviendrait de le replacer dans le corpus des bassins similaires que l'on retrouve dans de nombreux établissements ayyubides, où l'eau joue un rôle très particulier.

La taille de la pierre est particulièrement soignée ici. Un connaisseur ne peut manquer d'être frappé par la précision de la stéréotomie et l'économie des moyens dans la décoration. L'influence de l'architecture militaire est évidente, en particulier dans le module du grand appareil, le dessin des ouvertures, le dimensionnement de leurs linteaux puissants et l'articulation de leurs arcs de décharge surbaissés. Certaines baies furent construites fermées : cela se voit dans la continuité des assises de leur embrasure et de leur mur de fond. Elles devaient servir de niches à livres et d'armoires. D'autres baies révèlent, par l'hétérogénéité de la maçonnerie de leur mur de fond, qu'elles furent des fenêtres et qu'elles ont été bouchées à une date ultérieure. Les chroniqueurs disent que l'on pouvait admirer, à travers les fenêtres de la madrasa, le beau jardin qui l'environnait.

Tant dans les *iwâns* que dans les salles, certaines embrasures aveugles servent de bouche inférieure à des canalisations d'air verticales qui se terminent, sur les terrasses, par des pavillons qui portent, à Alep, un nom persan : *Bâdinj*. Semblables

à des écoutilles de bateau, ils captent les vents dominants et rafraîchissent les salles de manière efficace durant la saison chaude.

5. SALLES COUVERTES ET COUPÔLES

LA SALLE DE PRIÈRE

La salle de prière qui, du fait de son orientation vers La Mecque, occupe le côté sud de la cour, manifeste une ampleur que ne possèdent pas souvent les établissements de commémoration ou d'enseignement. Ici, il y a une véritable mosquée couverte par trois coupôles. Portée par un court tambour à douze facettes percées de fenêtres, la coupole centrale est appareillée en belles pierres, dont la stéréotomie soignée est visible tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Les trompes d'angle, ménageant le passage du carré au dodécagone, sont traitées en *muqarnas* sobres et retenus. Sous l'arc porteur méridional, toute la surface du mur est occupée par une superbe composition entrelaçant des marbres polychromes où domine le calcaire jaune d'Alep. La niche du mihrab, marquant la direction de La Mecque, se creuse dans ce mur, adoptant la même polychromie. La taille et l'élaboration de ce panneau lui confèrent un caractère monumental, en relatif décalage par rapport aux dimensions moyennes de l'établissement. Il demeure l'un des chefs-d'œuvre du VII^e siècle de l'Hégire (XIII^e siècle de l'ère commune).

La demi-lune placée dans la partie haute de la composition est entourée d'un bandeau calligraphique gravé « en champlevé ». On y lit les versets 17-22 de Sûrat Sâd :

Au nom de Dieu clément et miséricordieux. Et mentionne notre serviteur David, doué de force et plein de repentir. Nous lui avons soumis les montagnes pour qu'elles célèbrent avec lui nos louanges, soir et matin, ainsi que les oiseaux rassemblés autour de lui. Tout revient à lui (Dieu). Nous avons affermi sa royauté, nous lui avons donné la sagesse et l'art de prononcer des jugements. L'histoire des plaideurs t'est-elle parvenue? Ils montèrent au sanctuaire (Mihrâb); ils pénétrèrent auprès de David qui en fut effrayé et ils dirent n'aie pas peur, nous sommes deux plaideurs injustes l'un envers l'autre. Juge-nous en toute justice; ne sois pas partial, conduis-nous sur la voie droite. (Coran 38 : 559)

Conformément à une convention épigraphique, le texte coranique cité au-dessus du mihrab contient le mot *Mihrâb*. Ce terme n'étant occurrence que cinq fois dans le Coran, le choix est relativement limité. Le passage sélectionné pour cette fondation fait directement référence à la sagesse du gouverneur, à la difficulté de gouverner et au mandat divin accordé par Dieu. Replacé dans le contexte d'une régence rendue difficile par la grande jeunesse du prince en titre, il prend une résonance toute particulière. Soulignons la différence entre l'isotopie sémantique installée dans la salle de prière, dominée par l'idée du devoir dans l'exercice du pouvoir, et l'isotopie sémantique complexe relevée dans les inscriptions et l'architecture de la cour, dominée par l'idée du vouloir (le désir de Dieu est une volition) dans l'acquisition du savoir (la lumière mystique). Le devoir est terrestre (gouverner et rendre la justice), le vouloir est céleste (se joindre avec Dieu). Par la mise en évidence de cet investissement sémantique, la polarité horizontale, organisant la cour entre les pôles de l'*iwân* (lumineux et renvoyant au ciel) et de la salle de prière (sombre et renvoyant à la terre), est mise en parallèle avec la polarité verticale qui organise l'architecture de la madrasa dans son ensemble entre le pôle présent et limité de la cour et le pôle lointain et infini du ciel.

En résumé, Madrasat al Firdaws fonctionne comme une métaphore spatiale multidimensionnelle mettant en relation le vouloir et le savoir d'une part, le devoir et le pouvoir de l'autre. L'ensemble est représentatif de la vie, opposée en bloc aux sépultures représentatives de la mort. Ces dernières ne sont pas visibles de la cour : la distance entre les deux univers est remplie par les espaces transitionnels couverts flanquant la cour.





LES COUPOLES ET LES ARCS

À l'exception des *iwâns*, toutes les salles de Madrasat al Firdaws sont couvertes de coupoles posées sur trompes, le passage du carré au cercle se faisant par l'intermédiaire de dodécagones. Si la coupole surmontant le mihrab est dotée d'un tambour percé de fenêtres, les autres en sont dépourvues: elles reposent directement sur des trompes dièdres dont les deux faces planes triangulaires sont appareillées en assises horizontales. Pour couvrir chacune des trois grandes salles bordant la cour sur ses côtés est, sud et ouest, trois coupoles de diamètre identique sont alignées. Deux arcs diaphragmes sont lancés en travers de chaque salle pour assurer aux coupoles les supports médians nécessaires. Cette solution rappelle celle des arcs médians des maisons antiques du plateau calcaire voisin, arcs entre lesquels étaient lancées des dalles plates. Deux différences sont à signaler: à Madrasat al Firdaws, les coupoles remplacent les dalles entre les arcs; ces derniers sont brisés et non pas en plein cintre. Le spécialiste y reconnaîtra au premier coup d'œil des arcs arabes: au sommet de l'arc, là où les tailleurs de pierre occidentaux auraient placé une clef de voûte monolithe assurant la continuité entre les deux parties qui se rejoignent au sommet, il y a ici un joint vertical séparant deux arcs indépendants. La même manière de faire est visible sur la pointe des arcades de la cour et sur les grands arcs des *iwâns*. Selon Cresswell, cette solution technique était déjà mise en œuvre plus de trois siècles auparavant dans les arcs superposés de la citerne souterraine de Ramla en Palestine.

Aujourd'hui, la surface de ces coupoles (à l'exception de celle surmontant le mihrab) est enduite, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Le calcaire blanc pilé (*Nhâté*) incorporé à la chaux des enduits internes assure à ceux-ci une luminosité caractéristique des anciennes constructions aleppines. À l'extérieur, les enduits imperméables prennent des tons bleutés, ce qui leur vaut la dénomination locale de *Zreyqat*.

Aucune de ces voûtes ne reçoit une couverture additionnelle: la géométrie interne coïncide avec la géométrie externe. Ce que l'on voit dedans correspond à ce que l'on voit dehors. Seul le Proche-Orient peut se permettre ce luxe puriste: la pluviométrie des régions tempérées imposerait de protéger la maçonnerie par une couverture sur charpente. Il vaut la peine de noter que cette option esthétique et technique détermine la volumétrie de l'édifice, laissant libre cours à la maîtrise des volumes pour mettre en place «le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière», comme disait Le Corbusier. La configuration de la mosquée à cour entourée de petites coupoles, qui deviendra la formule générique de l'architecture sacrée ottomane, prend forme ici, avec trois siècles d'avance. Sur le plan purement formel, l'alignement régulier des coupoles est à mettre en liaison avec celui des coupoles de terre crue des villages traditionnels de Syrie du Nord.

6. LES SÉPULTURES

De part et d'autre de la salle de prière, séparées de celle-ci par des murs, deux salles de plan carré, et au volume quasi cubique surmonté d'une coupole, abritent des tombes. Il est possible que Dayfat Khâtûn ait prévu cet endroit pour son dernier repos. Elle n'y fut jamais enterrée. À sa mort en 640 A.H., elle reçut une sépulture provisoire dans l'enceinte de la citadelle. Il est probable que ses restes rejoignirent, lors d'une cérémonie secondaire, ceux de son époux Al Malik az Zâhir Ghâzi qui s'était fait préparer deux sépultures, l'une *intra-muros* et l'autre *extra-muros*. Bien que les textes ne soient pas totalement explicites à ce sujet, nous pouvons relever dans les chroniques de l'époque les traces d'une superstition: le passage du corps d'un prince mort porterait malheur à la porte fortifiée qu'il traverserait. La règle était applicable tant à la porte de la citadelle qu'à celles de la ville. Az Zâhir Ghâzi, qui passa une bonne part des trente ans de son principat à refaire

les fortifications d'Alep et de sa citadelle selon les meilleures techniques connues, n'a pas voulu porter malheur à ses ouvrages. En prévision d'une mort sur le champ de bataille, il se fit construire un lieu d'accueil funéraire hors la ville; c'est la Madrasat Zâhiriyyat, conservée à une centaine de mètres du Firdaws. S'il mourait en ville, il devait être enterré dans une autre Madrasat Zâhiriyyat, construite aux pieds de sa citadelle. Lorsqu'il y mourut, il fut provisoirement muré dans la « chambre » qui recevait les princes en première inhumation. Dayfat Khâtûn reçut les mêmes honneurs. Les restes de Ghâzi furent transférés, en deuxième inhumation, à la Madrasat Zâhiriyyat *intra-muros*, lorsque celle-ci fut terminée par les soins du régent Shihâb ad Dîn Tughril. Cette madrasa est aujourd'hui connue sous le nom de al Madrasat as Sultâniyyat. Nous ignorons ce qu'il advint de la sépulture de Dayfat Khâtûn.

Il était aussi courant que certains princes zengides et ayyubides construisent des sépultures collectives destinées aux membres de leur famille non parvenus à un poste de pouvoir justifiant leur accession au titre de Malik (c'est-à-dire roi. En cette période troublée, le titre était relativement dévalué, et il y avait beaucoup de petits rois) ou de Sultan (étymologiquement, ce terme signifie « doté d'un grand pouvoir ». Le Calife de Bagdad ne l'accordait qu'à des chefs militaires ayant fait leurs preuves dans la protection de l'empire contre ses ennemis). La tradition de la sépulture clanique a des racines profondes dans la région, puisqu'elle est déjà attestée à Palmyre dès le troisième siècle précédant l'ère commune.

En 639 A.H., le prince Al Malik al Hâfiz Arslân Shah, fils d'Al Malik al 'Âdel et frère de Dayfat Khâtûn, mourut dans la ville voisine de l'zâz qu'il gouvernait. Sa sœur fit transporter son corps jusqu'à Madrasat al Firdaws, où il fut enterré. Au cours des années, d'autres tombes vinrent peupler les deux salles carrées méridionales destinées à cet effet. On y voyait même une soi-disant tombe de 'Aly, cousin du prophète Muhammad, dont les restes auraient été ramenés de Najaf. Puis les tombes envahirent les grandes salles orientale et occidentale flanquant la cour. Initialement destinées à l'étude et aux rites, ces salles furent occupées par des sépultures au volume modeste et quelquefois anonymes. Lors du relevé réalisé en 1952 par le service des antiquités, chaque salle était occupée par deux rangées de tombes basses séparées par une allée centrale. Une telle densité de sépultures à l'intérieur d'un édifice est tout à fait inhabituelle en terre d'Islam. Si elle est à mettre en liaison avec la dénomination paradisiaque du lieu, elle manifeste à l'évidence que l'articulation spatiale de l'ensemble architectural n'était plus perçue: alors que la logique sémantique des lieux veut que les sépultures soient séparées de l'espace de la cour par des lieux couverts intermédiaires, elles se retrouvent, par cette extension, au bord même des portiques appartenant à la cour. Les travaux de restauration de l'édifice eurent raison de faire évacuer ces tombes (à l'exception de trois exemplaires témoins), et les deux grandes salles retrouvèrent leur finalité logique première.

Si l'on considère l'ensemble des monuments funéraires érigés par les princes zengides et ayyubides à Alep et à Damas, on ne peut manquer d'être frappé par le choix des sites qu'ils ont sélectionnés: leurs implantations se regroupent souvent au voisinage de l'eau. À Damas, ils ont jeté leur dévolu sur le dernier bras canalisé du Barada, dit Nahr Yazid. Portant le nom du prince omeyyade qui le fit aménager, ce canal offre l'avantage incomparable de la vue qu'assure l'altitude. À Alep, c'est l'épanouissement du cours inférieur du Quwayq qui semble avoir attiré ces princes, dont la foi militante voulait voir se réaliser, dans la pierre, l'image paradisiaque des « jardins sous lesquels coulent les rivières » promise par le Coran.

Le terme par lequel on désignait les sépultures à l'époque était Turbet. L'usage en est attesté de nos jours, mais il tend à être supplanté par d'autres termes utilisés de manière officielle. Si le radical dont dérive *Turbet* est *Turâb* (poussière), le terme *Turbet* désigne techniquement le sol, en particulier le sol agricole que l'on plante et que l'on irrigue. Il semble donc



que la prédilection médiévale pour le terme *Turbet* ait servi à marquer l'espoir en une renaissance dans l'au-delà. Elle oriente aussi l'interprétation vers la prééminence du rôle de l'eau: pour un *Turbet* digne de ce nom, il faut irriguer et planter.

La vocation de cimetière semble avoir marqué Madrasat al Firdaws pendant ses années d'abandon, au cours desquelles elle vit s'écrouler les plafonds de ses portiques et tomber certaines de ses colonnes. Un cimetière en plein air occupe aujourd'hui ce qui fut le jardin septentrional de la fondation initiale, dénaturant totalement l'allure qu'il pouvait avoir.

Madrasat al Firdaws fut *squattée*, occupée par des familles pauvres qui y logèrent. Dans la grande baie du *iwân* nord, des murs de brique crue divisèrent l'espace en deux « appartements ». En 1995, cet *iwân* nord était encore en partie *squatté*. Aujourd'hui encore, la façade est, dans laquelle s'ouvre le portail d'entrée, demeure encombrée de deux maisons privées accolées, que les pouvoirs publics n'ont pas réussi à exproprier et à détruire. La façade porte, comme des stigmates, les rangées de trous où furent logées les extrémités des solives de leurs plafonds. La protection contre les intrusions amena à boucher une partie des fenêtres et des issues du complexe. Malheureusement, de telles transformations modifient la lumière à l'intérieur des salles. Comme elles coupent l'édifice de l'environnement vert qui devait être le sien. Bien que restauré, l'état actuel de Madrasat al Firdaws n'est qu'un état intermédiaire qu'il convient d'améliorer par de futures fouilles et restaurations. C'est alors qu'il deviendra possible de mener une analyse susceptible de tenir compte du complexe architectural dans sa totalité.

Ce texte a d'abord été rédigé pour accompagner l'exposition « Madrasat al Firdaws, paradis ayyubide de Dayfat Khâtûn, Alep (Syrie) – 633 A.H.=1236 E.C. », tenue à l'École spéciale d'architecture, du 5 au 15 juin 2003, à Paris. Les photographies d'architecture sont la propriété de Manar Hammad. Tous droits de reproduction réservés © Manar Hammad 2005.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CORAN [1967]: Passages coraniques cités dans cet article, trad. de D. Masson, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade » :
Sourate 24 An Nûr (la Lumière), verset 35, p. 435 ;
Sourate 38 Sad, versets 17-22, p. 559 ;
Sourate 43 Az Zukhruf (l'Ornement), versets 68-71, p. 611.
- DUNAND, M. [1953]: *De l'Amanus au Sinâï, sites et monuments*, Beyrouth, Imprimerie catholique.

HORS DOSSIER

TERRE!

ABORDER LA CHANSON

LUIZ TATIT
IVÃ CARLOS LOPES

1. INTRODUCTION

On a coutume de dire que les manifestations esthétiques répondent en général à un besoin d'expression de leurs auteurs, ceux-ci devant pour leur part maîtriser une quelconque technique afin de traduire leur réponse artistique en quelque chose de concret, qu'il revient à nos organes sensoriels de saisir.

La technique des « chansonistes »¹ brésiliens vit le jour dans les premières décennies du siècle dernier, au départ en tant qu'évolution naturelle d'une sonorité qu'empruntaient les spectacles de variétés aux jeux pratiqués en pleine rue ou dans les salons privés du XIX^e siècle, mais bientôt en tant que solution proposée à la toute nouvelle demande technologique qui, au tournant du siècle, venait soudain d'inaugurer l'âge du gramophone au Brésil.

Une fois testés leurs appareils d'enregistrement par les voix des autorités de la République brésilienne naissante, les pionniers de l'industrie du disque, en tête desquels se trouvait le Tchécoslovaque Frédéric Figner, se lancèrent à la recherche d'autres voix capables d'attirer l'attention des futurs consommateurs des produits fabriqués par leurs machines. C'est alors qu'ils découvrirent des chanteurs tels que Baiano et Cadete, forts déjà d'un public de fidèles et liés à de petits ensembles musicaux, dont la caractéristique majeure était la mise en valeur de la ligne du chant à l'aide de leurs instruments. Une aubaine pour lesdits chefs d'entreprise, qui ne disposaient à l'époque que de moyens techniques d'enregistrement somme toute assez frustes.

Cette centralité accordée à la mélodie de la voix principale n'était tout de même pas le fait d'une fonction utilitaire puisque, malgré l'amélioration des conditions d'enregistrement au fil des décennies suivantes, cette prééminence sera non seulement

conservée mais approfondie, installant du même coup le personnage de l'interprète au cœur de la scène artistique. L'accompagnement musical avait beau devenir de plus en plus complexe, jusqu'à atteindre dans les années 1930 des orchestrations raffinées, tout l'arrangement était censé mettre en vedette les contours mélodiques exécutés par les chanteurs. Un consensus s'était entre-temps formé entre producteurs, artistes et public, d'après lequel la performance de l'interprète vocal faisait le nœud de toute chanson.

N'empêche que la voix n'a jamais été prise pour un instrument comme un autre dans la tradition de la musique populaire brésilienne – et il en est de même pour les chansons créées dans d'autres cultures, aussi bien dans le registre folklorique que dans celui de la musique pop –, du simple fait qu'elle conduit en même temps la mélodie et les paroles. Tout en participant d'une conception musicale, la mélodie d'une chanson n'en reste pas moins simultanément une *façon de dire*, s'identifiant ainsi à la prosodie qui double notre parler quotidien. L'interprète ne fait pas que chanter, il nous *dit* toujours quelque chose, dévoilant par là ses sentiments, ses impressions ou passant tout simplement un message à ses auditeurs. Voilà pourquoi l'on observe, au cours des trois premières décennies du XX^e siècle, outre une évolution dans le traitement de la mélodie, de plus en plus indépendante des règles fixant les mesures d'une partition, un progrès sensible dans la création du texte au fur et à mesure que celui-ci se démarque de la poésie écrite.

Ces avancées sont dues à des compositeurs qui, dépourvus le plus souvent d'une formation musicale ou littéraire, se sentaient pourtant à même de nourrir en permanence le répertoire des chanteurs, grâce à une technique qu'ils venaient eux-mêmes

d'inventer: tout en faisant appel à leurs ressources prosodiques naturelles provenant de la parole quotidienne pour dessiner les contours mélodiques, ils développaient des formes de fixation musicales pour ces mêmes contours, en s'efforçant de les assortir au contenu du texte.

L'âge de la radio se chargea de consolider et de diffuser cette technique de composition des chansons dont le perfectionnement à la longue – sous l'influence de la production venue d'ailleurs, des progrès électroniques, des modes de la consommation, de l'évolution des arts en général – ne devait jamais pour autant destituer la ligne du chant, imbrication d'une mélodie avec des paroles, de son poste central au cœur de la création. À l'heure actuelle, même les lois internationales du droit d'auteur font appel, pour identifier une composition donnée, à ce parcours mélodique accompagné d'un texte spécifique.

2. MODÈLES D'INTÉGRATION MÉLODIE-PAROLLES

On distinguera trois modèles de compatibilité entre la mélodie et les paroles d'une chanson, dont la manifestation admettra différents degrés de dominance:

(1) Une intégration « naturelle » entre ce qui est dit et la façon de le dire, proche de notre pratique quotidienne de l'élocution de phrases dotées d'une intonation propre. De même qu'il serait absurde de prétendre qu'un locuteur émet une intonation incorrecte dans ses énoncés, on ne saurait nier qu'un compositeur produit habituellement des mélodies appropriées à la teneur de ses textes. Avec leurs montées et leurs descentes, les énonciations intonatives peuvent être étendues ou contractées le long d'une chanson, aidant ainsi l'interprète dans la conduite de ses messages. Par exemple, une élévation lente et progressive du contour mélodique, enchaînant différentes phrases du texte situées dans le segment ascendant d'une modulation assertive ordinaire, peut être suivie d'une longue descente, elle-même formée de plusieurs phrases, si bien que l'ensemble du processus prêterait un ton affirmatif à ce qui s'est dit. Cependant, l'intonation derrière la mélodie se manifeste aussi dans des points localisés de la chanson, entraînant des impressions immédiates d'exclamation, d'hésitation, d'interrogation ou de simple assertion. Il est par ailleurs fréquent d'observer l'expansion ou la réduction de la courbe mélodique en fonction du déploiement ou de la contraction syllabiques; dans ce cas de figure, la mélodie, plutôt que de s'en tenir à la métrique, fait valoir sa souplesse intonative par rapport à la conduite des paroles. Autrement dit, la mélodie se moule sur le texte, sur ses accents et son découpage syllabique

et, ce faisant, elle reproduit la liberté de modulation propre à notre conversation courante. On reconnaîtra, dès lors, que la chanson reconstruit en elle une compatibilité qui nous est familière: tout ce qu'on énonce est déjà pourvu d'une mélodie. Il s'agit donc là de l'engendrement d'un effet *figuratif* de locution.

(2) Une intégration fondée sur un processus général de célébration. Le texte fait les louanges de la femme désirée, du pays natal, de la danse préférée, d'un genre musical, d'une date, d'un événement, tandis que la mélodie présente une tendance à la formation de motifs et de thèmes à partir de décisions musicalement complémentaires, à savoir l'accélération du *tempo*, la prééminence des attaques consonantiques et des accents vocaux (et, partant, la réduction des durées), enfin les procédures de réitération. Celles-ci agissent en tant que modératrices de la rapidité du *tempo*, mettant en place une prévisibilité musicale qui vient adoucir la poussée mélodique. Tout d'abord les caractérisations successives de l'objet chanté dans les paroles résonnent dans la récurrence des motifs mélodiques, de sorte qu'on saisit une énumération en même temps linguistique et mélodique. Mais ce qui rend plus convaincante l'intégration de ces deux faces, c'est le rapport d'identité du sujet (qu'il s'agisse d'un personnage décrit dans les paroles ou de l'énonciateur lui-même) avec les valeurs affectées à l'objet, identité reproduite dans la similitude des thèmes sonores émis par le chant. Témoin ce passage typique d'« Aquarela do Brasil », chanson d'Ary Barroso célébrant les valeurs brésiliennes (*fig. 1*).

Figure 1

O	sil	bam	leio	o	sil	te	de
\	/	\	\	/	\	\	/
\	/	\	\	/	\	\	/
Bra	sam	bo	que	Bra	do	rra	no
							nhor
	ba	faz	me u	sso	/		
	que	gin	a	se			
	dá	gar	mor				

« Brasil », « samba », « ginga » (swing), « amor », « nosso Senhor » et l'énonciateur lui-même, autant d'éléments formant une totalité, une seule et même chose, ici manifestée par le profil presque immuable des thèmes. Il s'agit d'un déploiement mélodique placé sous le signe de la conjonction, comme si la mélodie avançait « par involution », c'est-à-dire soumise à une force de concentration. Le champ de tessiture, qui procure d'ordinaire à la mélodie ses possibilités d'expansion, se trouve rétréci, favo-

risant ainsi les évolutions « horizontales » et laissant peu de place pour l'exploitation de nouvelles trajectoires. Nous appelons ce processus musical la *thématisation* mélodique. Celle-ci joue, dans des segments ponctuels de l'œuvre, le même rôle tenu par le refrain à l'échelle globale d'une composition. Prévenant l'expansion sonore, ces processus renvoient tous les deux à un même noyau.

De telles chansons hautement condensées gardent néanmoins dans leur structure des éléments suggérant la transition vers d'autres solutions mélodiques propres à bouleverser, serait-ce discrètement, la tendance involutive. Derrière l'identité dominante des thèmes, on voit donc poindre l'inégalité (l'altérité) complémentaire qui signale, en tout cas, des points de différenciation et d'écart au sein du *continuum* mélodique, suggérant de nouvelles orientations au sens musical du chant. Venons-en à présent aux séquences du segment immédiat dans « Aquarela do Brasil » (fig. 2).

Figure 2

	Abre a	tira a	bota o				
	\	\	\				
	\	\	\				
mi m	mim	corti	mãe pre	rei con	gado		
/	/	/	/	/	/		
/	/	na do	s sado	ta do	rrado	go no	/
/	/	/	/	/	/	/	/
Bra	pra	pa	ce	con			
\	pra	\	pra a				
\		\					
sil	mim						

Ces configurations mélodiques, qui s'écartent du mouvement précédent, ouvrent de nouvelles voies dans d'autres directions, comme s'il y avait quelque chose d'autre que la simple célébration de la conjonction avec les valeurs patriotiques. En effet, cette « déviation » empruntée par la trajectoire générale, survenant de pair avec un ralentissement du *tempo* mélodique, souligne un sentiment de manque (celui des valeurs du passé) qui fait son apparition dans le texte à partir du vers « Abre a cortina do passado... » (Lève le rideau sur le passé). En raison toutefois de la primauté du système de la célébration, à peine introduits les nouveaux motifs mélodiques, revoilà la tendance à la thématization qui vient restaurer l'identité, la réitération et le primat de la conjonction. On a affaire là, certes, à un modèle de condensation mélodique aux formes plutôt involutives – la thématization et le refrain –, mais comportant aussi des formes évolutives qui mettent en œuvre les contours mélodiques qui les portent vers des déploiements, voire vers les parties B, C ou D des morceaux. Celles-ci relèvent des formes complémentaires, puisqu'elles ne font que nourrir le projet de retour au noyau thématique.

(3) Une intégration fondée sur le rétablissement des liens perdus. Dans les paroles, on retrouve en général la description des états passionnels accusant l'absence de l'autre, le sentiment (présent, passé ou futur) de l'éloignement, de la perte, et le besoin de réparation. Dans la mélodie, se déclarent des directions qui exploitent amplement le champ de tessiture (typiquement plus élargi), faisant appel à des décisions musicalement complémentaires : le ralentissement du *tempo*, la mise en relief des durées vocaliques, surtout pour mieux fixer les points d'arrivée – donc la direction – des segments mélodiques et, enfin, la prépondérance de l'inégalité thématique. Tout se passe comme si l'écart entre sujet et sujet ou entre sujet et objet, mentionné dans les paroles, était converti en un parcours de quête dans la mélodie, ceci exprimant cela. Moins les motifs sont uniformes, plus important sera l'écart entre les éléments mélodiques (dans la mesure où la mélodie d'une chanson, en définitive, se cherche elle-même

et se trouve grâce aux procédés de réitération) et d'autant plus long sera également le chemin à parcourir. Voilà donc un développement mélodique placé sous le signe de la disjonction thématique, comme si, en l'espèce, la mélodie « évoluait » véritablement. Autrement dit, comme si elle s'appuyait sur la différence et se répandait linéairement dans toute l'extension de son champ de tessiture. On parlera dès lors d'une tendance à la « verticalisation », qui est le propre de toute chanson passionnelle.

Pareille exploitation du spectre des fréquences peut toutefois comporter une part plus ou moins importante d'imprévisibilité, manifestée dans le domaine des échelles – entendues ici non seulement comme la progression diatonique des hauteurs mais aussi comme une progression confortable pour le chant – ou dans celui des zones de tessiture. Les *sauts d'intervalle* confirment sans ambiguïté la tendance « verticalisante » des chansons passionnelles, tout en concourant par ailleurs à modérer un éventuel ralentissement excessif, car ils représentent des passages tranchés au sein de l'échelle. De même, les *transpositions* de registre, imprimant des contrastes entre de longs segments des

chansons – par exemple, la première partie dans une zone grave et la seconde dans une zone aiguë –, reproduisent les effets du saut dans la dimension de l'œuvre dans son ensemble. Dans le cadre d'un rétablissement du parcours conduisant la mélodie à la rencontre d'elle-même – compatible avec le sentiment du manque rapporté dans les paroles –, les sauts et les transpositions interviennent comme des accélérations du processus qui retiennent elles-mêmes dans ce que nous dénommons l'intégration « naturelle » (premier type) de la mélodie et des paroles: les écarts importants entre les notes demandent un effort d'émission propre à souligner l'état affectif du chanteur.

Toujours est-il que la prise progressive du champ des hauteurs peut également respecter le *tempo* lent de base, en évitant toute discontinuité susceptible d'imposer des transitions abruptes à la ligne mélodique. Dans ce cas la « verticalité » est occupée petit à petit, suivant les *degrés immédiats* de la gamme ou bien, comme il arrive souvent, par la mise en place de motifs qui se répètent dans une *gradation* ascendante ou descendante. Il en résulte une maîtrise accrue sur le rétablissement du parcours mélodique, car se font jour de véritables lois d'évolution des tons ou des motifs vers les bornes extrêmes de la tessiture. Les intervalles régissant les élévations et les descentes du chant sont alors constants, ce qui fournit un bon paramètre de prévisibilité pour le comportement de la ligne mélodique. Autant de facteurs qui font ressortir le régime du ralentissement, définissant en propre la chanson passionnelle. Le genre de texte le mieux assorti à un tel traitement de la mélodie, c'est celui qui relève d'un domaine intermédiaire de non-disjonction, autrement dit d'un éloignement spatial des actants doublé d'un lien temporel intense. L'espoir d'atteindre la pleine conjonction se laisse lire d'emblée dans l'évolution programmée du parcours mélodique: il ne tient qu'au temps et celui-ci est maîtrisé. Nous aurons l'occasion plus loin de nous pencher sur un exemple concret de chanson dotée de ce faisceau de caractéristiques.

3. INTERACTION DES MODÈLES

Même si nos trois grands modèles d'intégration mélodie-paroles correspondent à des tendances assez récurrentes dans l'univers des chansons de consommation courante, il va sans dire qu'il n'y a pas d'exemple spécifique pouvant être casé sans reste dans un de ces cas de figure. La présence dominante du deuxième modèle, par exemple, doit s'articuler avec la présence récessive du troisième, éventuellement avec la présence résiduelle du premier, et ainsi de suite. Le sens de la chanson découle d'une telle articulation générale. Il existe pourtant des modes d'inter-

action de ces modèles repérables dans leur conception même. La forme concentrée du deuxième modèle, tout autant que la forme étendue du troisième, présupposent une *façon de dire*, à savoir les intonations énonciatives du premier modèle. Des élaborations musicales des contours mélodiques se dégagent toujours les traits de l'irrégularité de modulation propre à la parole sous-jacente ou, tout au moins, ceux des apoduses interrogatives et conclusives des phrases chantées. Au fond, toutes les solutions musicales, qui émergent dans une composition, sont « énoncées » d'après notre premier modèle. Quant aux rapports entre les deux autres matrices, on avait déjà signalé que le modèle de la concentration, fondé sur la primauté des formes involutives (thématisation et refrain), comprend forcément des ressources de déploiement faisant avancer la trajectoire mélodique de la chanson, ne serait-ce que ce qu'il faut pour en justifier le retour au noyau, entendu en l'occurrence comme un domaine d'identités thématiques. Nous pouvons à présent ajouter que ces déploiements ne sont rien d'autre que des signes de l'expansion caractéristique du troisième modèle. En d'autres termes, il y aura toujours un minimum de passionnalisation au sein du régime de la célébration.

Il en va de même pour les compositions dont la ligne du chant est placée sous le régime du ralentissement et du rétablissement de leur parcours mélodique: l'accent mis sur l'inégalité de leurs thèmes et sur leurs mouvements disjoints (les sauts et les transpositions), qui en élargissent le champ de tessiture, ne parvient jamais à anéantir la présence complémentaire des opérations graduelles. L'écart entre les contours mélodiques, dû aux mouvements disjoints, confère au ralentissement de base une certaine vigueur d'imprévisibilité, donc de rapidité, qui nous oblige à « écouter des chemins possibles » et, ce faisant, à saisir les signes de l'évolution. Côté paroles, ces ressources sont assorties aux formes de la disjonction au sens strict, ne manifestant que les liens rompus (sentiments de perte, d'abandon, de détresse). Les tours que prend la mélodie se présentent alors comme des « détours », puisque leurs thèmes auront beau progresser, ils ne se rencontreront pas pour autant.

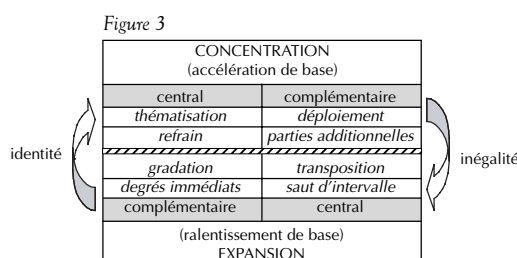
Dans le cadre du même régime d'expansion, les mouvements graduels ascendants ou descendants font resurgir pourtant, sur l'axe « vertical » désormais, une succession ordonnée des motifs. Certes on a affaire à un contexte d'inégalité thématique, découlant de la mise en valeur du parcours mélodique; la gradation n'en produit pas moins une certaine prévisibilité faisant pendant, tant soit peu, à l'absence d'identité d'un segment à l'autre et rejoignant un projet mélodique en résonance avec le ralentissement de base.

Voilà donc des éléments d'ordre inscrits dans la mélodie elle-même, assurant une grande efficacité aux textes qui portent sur la conservation ou le rétablissement des liens entre les actants, fussent-ils provisoirement en disjonction spatiale.

Autrement dit, la gradation procure une loi à l'évolution et à l'occupation de la tessiture, ce qui aboutit souvent à une sorte de « thématization verticale » susceptible de faire admettre une certaine concentration en plein régime de l'expansion. Il faudra toujours s'attendre à ce qu'il y ait quelque proportion d'identité mélodique au sein de la passionnalisation.

Pour résumer les rapports réciproques de nos deuxième et troisième modèles, on posera que les ressources centrales du régime de la concentration (la thématization et le refrain) correspondent aux ressources complémentaires du régime de l'expansion (les degrés immédiats et la gradation), eu égard à l'identité de leurs éléments respectifs. De même, les ressources centrales

du régime de l'expansion (les sauts et la transposition) se trouvent en correspondance avec les ressources complémentaires du régime de la concentration (les déploiements et les parties additionnelles), pour ce qui est de l'inégalité de leurs éléments respectifs. Ces correspondances assouplissent les frontières entre les deux modèles, de sorte que, bien souvent, ce qui est complémentaire dans l'un des régimes actualise les traits de ce qui est central dans l'autre (fig. 3).



4. LA COMPOSITION « TERRA » (CAETANO VELOSO)²

4.1 Les paroles

1 Quando eu me encontrava preso
2 Na cela de uma cadeia
3 Foi que eu vi pela primeira vez
4 As tais fotografias
5 Em que apareces inteira
6 Porém lá não estavas nua
7 E sim coberta de nuvens

8 Terra, Terra
9 Por mais distante o errante
navegante
10 Quem jamais te esqueceria?

11 Ninguém supõe a morena
12 Dentro da estrela azulada
13 Na vertigem do cinema
14 Mando um abraço pra ti,
pequenina
15 Como se eu fosse o saudoso poeta
16 E fosses a Paraíba

17 Terra, Terra
18 Por mais distante o errante
navegante
19 Quem jamais te esqueceria?

20 Eu estou apaixonado
21 Por uma menina terra
22 Signo de elemento terra
23 Do mar se diz terra à vista
24 Terra para o pé, firmeza
25 Terra para a mão, carícia
26 Outros astros lhe são guia

27 Terra, Terra
28 Por mais distante o errante
navegante
29 Quem jamais te esqueceria?

30 Eu sou um leão de fogo
31 Sem ti me consumiria
32 A mim mesmo eternamente
33 E de nada valeria
34 Acontecer de eu ser gente
35 E gente é outra alegria
36 Diferente das estrelas

37 Terra, Terra
38 Por mais distante o errante navegante
39 Quem jamais te esqueceria ?

40 De onde nem tempo nem espaço
41 Que a força mande coragem
42 Pra gente te dar carinho
43 Durante toda a viagem
44 Que realizas no nada
45 Através do qual carregas
46 O nome da tua carne

47 Terra, Terra
48 Por mais distante o errante navegante
49 Quem jamais te esqueceria ?

50 « Nas sacadas dos sobrados
51 Da velha São Salvador
52 Há lembranças de donzelas
53 Do tempo do imperador
54 Tudo, tudo na Bahia
55 Faz a gente querer bem
56 A Bahia tem um jeito »

57 Terra, Terra
58 Por mais distante o errante navegante
59 Quem jamais te esqueceria ?

(Traduction française)³

1 C'est quand j'étais enfermé
2 Dans une cellule de prison
3 Que pour la première fois
4 Je les ai aperçues, ces photos
5 Où tu te présentes tout entière
6 Et pourtant tu ne t'y montrais pas
toute nue
7 Mais cachée sous des nuages

8 Terre, Terre
9 Aussi éloigné qu'il soit, le
navigateur errant
10 Qui pourrait jamais t'oublier ?

11 Personne ne suppose la brune
12 Dans l'étoile bleutée
13 Dans le vertige du cinéma
14 Je t'envoie le bonjour, ma petite
15 Comme si j'étais le regretté poète
16 Et toi, la Paraíba⁴

17 Terre, Terre
18 Aussi éloigné qu'il soit, le navigateur
errant
19 Qui pourrait jamais t'oublier ?

20 Je suis amoureux
21 D'une fille, la Terre,
22 Signe de l'élément terre
23 Dans la mer : « Terre ! » qu'on dit
24 La terre, pour le pied : fermeté
25 La terre, pour la main : caresse
26 D'autres astres la guident

27 Terre, Terre
28 Aussi éloigné qu'il soit, le
navigateur errant
29 Qui pourrait jamais t'oublier ?

30 Je suis un lion de feu
31 Sans toi je me consumerais
32 Moi-même éternellement
33 Et ça ne servirait à rien
34 Que je me trouve être un humain
35 Et un être humain
36 C'est autrement joyeux qu'une étoile

37 Terre, Terre
38 Aussi éloigné qu'il soit, le
navigateur errant
39 Qui pourrait jamais t'oublier ?

40 De là où ni le temps ni l'espace
41 Que la force nous apporte du courage
42 Pour qu'on te donne de la tendresse
43 Tout au long du voyage
44 Que tu entreprends dans le vide
45 Et à travers lequel tu portes
46 Le nom de ta chair

47 Terre, Terre
48 Aussi éloigné qu'il soit, le
navigateur errant
49 Qui pourrait jamais t'oublier ?

50 Sur les balcons des échoppes
51 Du vieux São Salvador
52 Il y a des souvenirs de demoiselles
53 Du temps de l'empereur
54 Toutes les choses à Bahia
55 Vous font aimer
56 Bahia possède son allure à elle

57 Terre, Terre
58 Aussi éloigné qu'il soit, le
navigateur errant
59 Qui pourrait jamais t'oublier ?

Figure 4a : première strophe

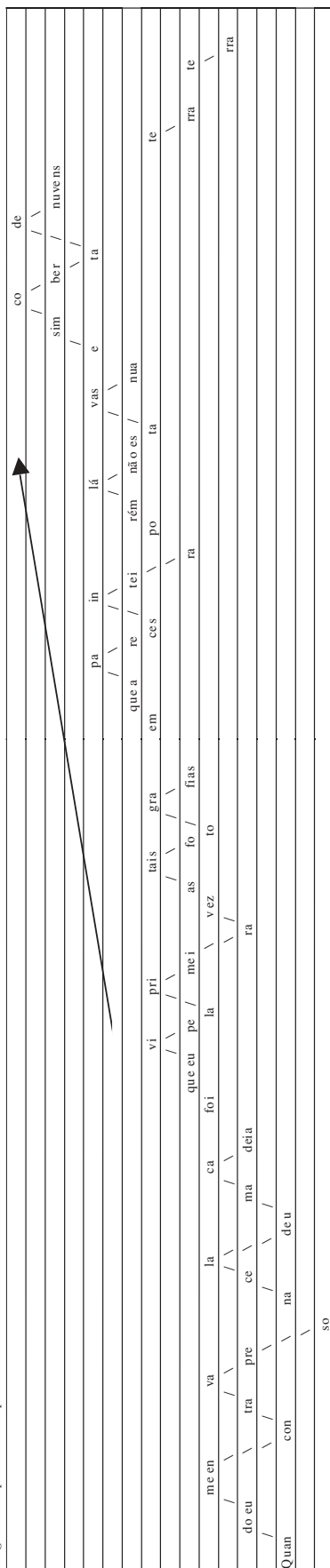
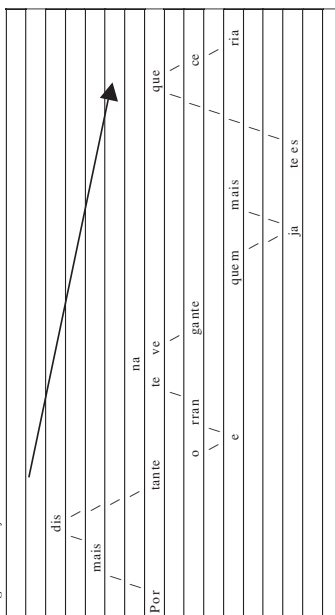


Figure 4b : refrain



4.2 Description de la mélodie

La mélodie de « Terra », de Caetano Veloso, associe la dominance du modèle de l'expansion, notre troisième modèle de référence, à la présence récessive, encore qu'assez dense, des traits des deuxième et premier modèles.

La prépondérance du troisième modèle est le fait du *tempo* lent de base qui, à lui seul, fait ressortir la longueur d'un bon nombre de notes émises par la voix et, partant, l'expansion du chant dans le spectre des hauteurs. Ainsi se profile la direction (« verticale ») ascendante des septains opposée à la direction descendante du refrain, comme le montre la transcription mélodique de la première strophe de la chanson (fig. 4a et 4b). Assurant la transition entre ces deux parties majeures du texte, interviennent les deux petites cellules recouvrant le mot *terra* (terre), lesquelles constituent l'aboutissement de la mélodie de la strophe en même temps qu'elles annoncent le refrain imminent. Chargées d'une fonction structurante qu'on ne saurait sous-estimer, elles mettent en œuvre, de façon tardive mais abrupte, la ressource centrale du régime de l'expansion, à savoir la discontinuité « verticale », le saut d'intervalle sans cesse reporté jusqu'ici. Pour conclusif qu'il s'avère, eu égard à l'harmonie (confirmation de la tonalité de Sol majeur) autant qu'à l'intonation (prêtant à tout ce segment un ton assertif), ce saut descendant n'en crée pas moins un effet disjonctif qui le distingue: au bout d'une longue série graduelle, la ligne du chant fait un piqué vers la région moyenne de la tessiture, à l'instant même où le texte dévoile l'objet majeur (la terre), dont les valeurs seront construites au fil du discours. Il en découle une certaine hâte, non sans rapport avec l'angoisse passionnelle d'un sujet qui vise un objet aux contours pas encore bien définis.

Il ne fait guère de doute, par ailleurs, que le tour de force de l'énonciateur se cache dans ce que nous avons dénommé les ressources complémentaires du régime de l'expansion. À travers l'exploitation minutieuse et progressive de chaque plage de l'étendue d'ensemble de la ligne mélodique, depuis les tons graves jusqu'à l'émission la

plus aiguë, le chant parcourt tous les degrés de la gamme durant le développement de la strophe. Si l'on s'en tient aux seuls segments qui, dans cette suite ascendante, ont trait à l'évolution, on obtient le contour suivant (fig. 5).

Dès lors, on n'a plus qu'à suivre les points fléchés de cette progression pour reconnaître la régularité typique de la gradation. Nous voilà en présence d'une manifestante du parcours mélodique, notoirement rattachée au concept d'attente si cher à la sémiotique narrative. En réaffirmant le ralentissement de base, la prévision des étapes ultérieures prémunit les contours contre toute irruption mélodique inattendue. Chacun de ces fragments s'inscrit, du reste, dans un thème plus étendu, dont les notes viendront revisiter les degrés préalablement parcourus, comme s'il s'agissait de consolider la densité sonore de chaque plage de hauteur (fig. 6).

Figure 3

Diagram illustrating the hierarchical structure of a sentence, showing the sequence of words and their corresponding syntactic categories (co, sim, pa..., e, que a, vi ..., em, que eu, me en ..., foi, do eu, Quan).

The diagram shows a sequence of words and their corresponding syntactic categories, connected by arrows indicating the flow of the sentence structure. The words are: co, sim, pa..., e, que a, vi ..., em, que eu, me en ..., foi, do eu, and Quan. The syntactic categories are: co, sim, pa..., e, que a, vi ..., em, que eu, me en ..., foi, do eu, and Quan.

The diagram illustrates the hierarchical structure of a sentence, showing the sequence of words and their corresponding syntactic categories (co, sim, pa..., e, que a, vi ..., em, que eu, me en ..., foi, do eu, Quan).

Une telle conception, d'après laquelle une grande densité de notes remplit abondamment les étapes de l'évolution ascendante de la mélodie, constitue une singularité de cette chanson de Caetano Veloso. Le travail effectué à la frontière de l'expansion

[illegible][illegible]

rare que son harmonie, dépourvue de propension aux chromatismes ou aux dissonances, prenne une telle portée dans la conduite du fil mélodique central. Le compositeur, ayant lancé l'accompagnement des strophes par un accord parfait de Sol majeur (G) exécuté à la guitare, entonne les notes La-Si-Do#, dont l'accompagnement attendu serait plutôt un accord de La majeur (A) avec la septième à la basse (A/G). L'accord de Sol restant inchangé jusqu'à l'émission du dernier mot de chaque septain (pour la première: le mot *nuvens* [nuages]), on entend comme un décalage harmonique, qui tantôt s'accroît, tantôt se résout, au cours de cette longue séquence. La gêne provoquée

Dans une chanson populaire
comme c'est ici le cas, il est assez

façons d'infléchir la courbe mélodique qui pallient, en quelque sorte, les fonctions essentielles assurées par les sauts d'intervalle et par les transpositions dans les chansons passionnelles : elles font basculer la discontinuité mélodique sur le plan de la discontinuité harmonique. Ce faisant, elles opposent au ralentissement de base un contour

[illegible]

Il se trouve que l'action concomitante de la concentration et de l'expansion est déjà suffisamment affichée par la ligne mélodique qui conduit les strophes. L'identité des thèmes et la loi qui règle leur progression ascendante sont des facteurs assurant

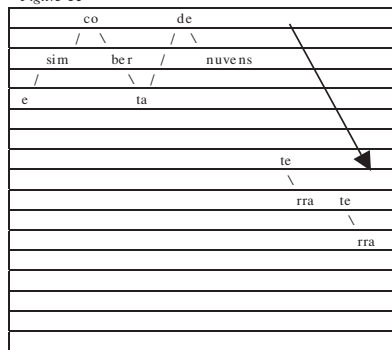
[illegible]

la compatibilité avec les liens jonctifs allégués dans les paroles. L'inégalité qu'ils présentent, d'un autre côté – du moment que les thèmes se redessinant sur des niveaux de plus en plus aigus cessent d'être tout à fait identiques –, répond de la formation du parcours et représente la prise en charge d'une trajectoire, l'une et l'autre s'accordant avec les récits de disjonction et d'éloignement propres aux chansons passionnelles. La détermination des contours thématiques sous-jacents aux vers de la strophe provient des légers allongements de leurs syllabes finales, suivis de brèves pauses, ce qui fait correspondre à chaque vers un segment théma-

Tandis que cette orientation ascendante a été progressivement tracée jusqu'à son pic, l'inversion subséquente de la mélodie intervient d'une façon brusque et discontinue: un saut descendant

de cinq demi-tons restaure les ressources centrales de l'expansion mélodique tout en marquant le retour à la tonalité de Sol provisoirement mise entre parenthèses par le mouvement précédent (fig. 10).

Figure 10



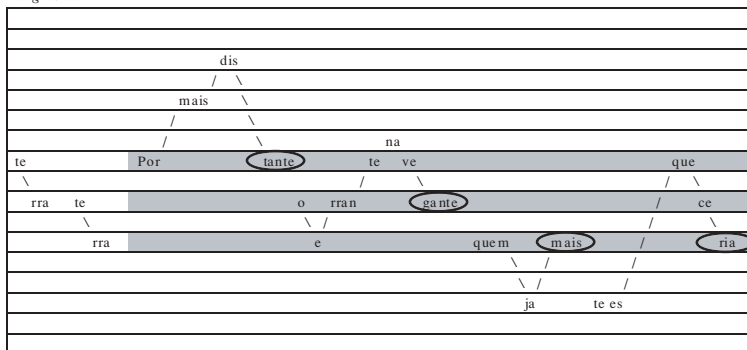
... G.....C.....G

Voilà deux cellules mélodiques cruciales, comme on le disait, pour la compréhension de cette transition entre les septains et le refrain. Ce n'est pas un hasard si elles ont été retenues exprès pour « nommer » ce qui fait l'objet des paroles de cette chanson : la terre. Indépendantes, voire déconnectées (sauf en ce qui concerne l'harmonie) du matériau mélodique de la première partie, ces cellules montrent que, même dans le cadre d'une construction réglée de l'écoulement mélodique, il peut arriver que certains fragments s'imposent tout simplement à la ligne du chant, sans se faire annoncer. Les cellules en question surviennent en effet comme des événements non prévus par la trajectoire qui précède, comme des traces de la disjonction ou de l'insoumission de l'objet, se découpant sur le vaste fond de programmation mélodique bâti jusque-là. Il n'est pas difficile de transposer ces particularités dans le domaine des paroles : l'objet « terre » apparaît tantôt doté d'une certaine netteté, d'une certaine consistance (« Terra para o pé, firmeza / Terra para a mão, carícia » [la terre, pour le pied : fermeté / la terre, pour la main : caresse]), tantôt présenté comme quelque chose de vaporeux, d'à peine visible (« e sim coberta de nuvens » [mais cachée sous des nuages]). Dans ce dernier cas, l'accent est mis sur la disjonction latente du sujet (l'énonciateur) et de l'objet (la terre). Dans le premier cas, à l'inverse, était mise en valeur la conjonction temporelle qui, par elle-même, établit une liaison, fût-elle à distance.

Du point de vue de l'énonciation intonative (premier modèle) sous-tendant la séquence qu'on vient de décrire, lesdites cellules anticipent, d'une façon brusque et catégorique, sur l'assertion qui reparaitra déployée par la suite, pendant le développement

étendu du refrain. L'intervention soudaine de la descente est indiquée par la flèche dans la figure 10. Le retour harmonique à la tonalité de Sol (G) ne fait que conforter le contexte affirmatif de la mélodie, ainsi que la concomitance providentielle de ce

Figure 11



moment de conviction intonative avec le vocable *terra*.

Mais ces cellules possèdent également une fonction prospective. Leur forme concentrée ne doit pas nous faire oublier les rapports directs entre leurs tons descendants et la direction prise par la forme étendue du refrain. La figure 11 permet de constater que les trois notes soulignées par nos cellules constituent une véritable matrice pour la gradation descendante qui régit l'assertion étendue lui succédant (fig. 11).

Comme d'habitude, la direction est indiquée par l'allongement des notes (ou des syllabes) sur leur degré de hauteur, marqué dans la figure 11 par les fréquences en grisé. Les notes échappant à cette matrice, au-dessus ou au-dessous, sont trop brèves pour représenter à elles seules des « séjours » sur leur région de tessiture ; elles n'ont qu'une fonction auxiliaire pour la formation des contours de motifs. Là où les tons se prolongent vraiment, c'est sur les syllabes « -tante », « -gante », « -mais » et « -ria », lesquelles reprennent les hauteurs de « terra, terra ».

Si l'on a d'une part, d'après le premier modèle, deux variétés seulement – l'une contractée, l'autre allongée – d'un même processus assertif, il n'en va pas de même pour notre troisième modèle, où la forme concentrée et brusque de l'intervention des deux cellules soulignées contraste avec la forme étendue du refrain, chacune entraînant des sens opposés ; alors que celle-là introduit la discontinuité entretenant le sentiment du manque, celle-ci restitue pour sa part, grâce à sa programmation graduelle descendante, le parcours menant à l'objet et rétablit par là l'attente propre à la conjonction temporelle. La première met l'accent sur la possibilité d'un éloignement spatial, rapportée dans les paroles

(« Por mais distante... » [Aussi éloigné soit-il]); la dernière souligne, quant à elle, l'impossibilité de l'oubli (« Quem jamais te esqueceria? » [Qui pourrait jamais t'oublier?]).

4.3 Description des paroles

Si la mélodie de cette chanson se développe par un contour sans cesse réitéré, évoquant l'occupation progressive du champ de tessiture autour d'un centre unique, les paroles apportent nombre de figures qui composent peu à peu une terre assez particulière. Les rapports affichés d'un certain « je » et de cette « terre », placée à la deuxième personne du discours (« tu »), font ressortir le rôle du temps et de la mémoire, parallèlement à une modulation de la densité de l'objet évoqué.

Notons tout d'abord une analogie entre l'agencement d'ensemble des strophes (six strophes plus le refrain) et l'organisation interne de chacune d'entre elles : toutes les strophes comptent sept vers partagés en six plus un, dans la mesure où le premier bloc correspond à l'exploitation du cadre modal mis en place dès le début, le dernier vers se détachant, du point de vue musical, par la montée de la basse vers la sous-dominante, ce qui ajoute une dynamisation tonale à ce qui se trouvait jusqu'alors quasiment dans une « inertie » modale, annonçant ainsi l'arrivée du refrain qui, lui, viendra déployer une logique tonale à part entière. On discernera donc un jeu de bascule entre, d'un côté, les six strophes, de l'autre le refrain ; tandis que dans celui-ci le retour invariable du même texte est garni de la dynamisation de la mélodie tonale, dans celles-là c'est la mélodie qui, modale, n'arrête pas de tourner autour du même point, au fur et à mesure de l'introduction des nouvelles figures dessinant les acteurs de ce discours. L'effet de solidarité de l'ensemble, découlant de ces couplages structuraux, se retrouve encore raffermi à une échelle plus fine, celle de la métrique, étant donné que le nombre sept reste la constante, eu égard à la quantité de syllabes dans chaque vers. Même l'auditeur le plus étourdi ne manquerait pas de percevoir de telles récurrences formelles aux différents niveaux, qui confèrent au texte – que caractérise par ailleurs la variété figurative émanant de la multiplication des images de l'objet « terre » – une solidité dans les rapports entre ses parties. En d'autres termes, la cohésion qu'une écoute distraite manquerait éventuellement de constater sur le plan du contenu est d'emblée pourvue par les partages formels des segments, tant localement que globalement.

La scène présente un sujet narrateur, celui qui dans le texte dit « je », dévoilant ses sentiments envers un objet, la « Terre », situé la plupart du temps comme un « tu » auquel s'adresse le discours du premier sujet. C'est sur l'axe du désir que prennent

forme avant tout les rapports de ce « je » et de ce « tu », de telle sorte que la deuxième personne apparaît tour à tour sous les espèces plutôt de la « terre » (dans telle ou telle acception : la planète, le pays natal, etc.), ou plutôt de la « femme aimée », à qui le sujet désirant, simulacre du poète, fait sa déclaration. Selon que les paroles mettent en relief, à un moment ou à un autre, la conjonction réalisée, attendue ou rappelée à la mémoire, la chanson pourra revêtir un caractère de célébration ou, au contraire, de souhait d'un changement d'état jonctif.

Il y a six strophes, ponctuées par le refrain. Celui-ci formant, pour plusieurs raisons, un segment à part dans la chanson, nous ferons abstraction de son retour cyclique en nous rapportant aux strophes, numérotées simplement de un à six.

C'est dans la première strophe que l'objet des commentaires est observé de plus loin. La Terre, au sens de « la planète », est aperçue à travers des reproductions photographiques par le biais desquelles le narrateur parvient à la saisir pour la première fois comme une totalité intégrale (« as tais fotografias / em que apareces inteira » [ces photos / où tu t'affiches tout entière]), à demi cachée, toutefois, par les nuages qui l'entourent. Première saisie de la Terre en tant que totalité vue d'en haut – la Terre telle qu'on ne l'avait jamais contemplée avant Gagarine –, il s'agit d'une conjonction inaugurale de ce « je » avec son objet, la Terre, mais une telle conjonction s'effectue sous le signe de la distance⁶. Conjonction certes, non pas avec la Terre elle-même, mais avec son image photo. Dès ce point, surgit dans le texte, d'ailleurs, une ambivalence de lectures, celle de la conjonction du « je » avec la Terre ou avec une femme. En effet, l'objet cumule, au fil des trois premières strophes, les traits féminins : « nue », « cachée », « la brune », « ma petite », « fille ». L'accès à l'image totalisée de la Terre a un prix ; on connaît désormais « du dehors » (objectivé) ce que l'on ne connaissait jusqu'alors que sous une forme fusionnelle, « du dedans », ce qui sera soldé par la connaissance, non pas de la chose en soi, mais d'un signe qui en tient lieu : les photos. Il s'agit, bien entendu, d'une façon de la connaître, mais qui demande un double mouvement : (i) un processus de réduction, la photo reproduisant à petite échelle une totalité insaisissable par d'autres moyens plus directs ; (ii) un geste d'abstraction, puisque la reproduction photographique ne saurait, il s'en faut de beaucoup, rendre le vécu direct, sensori-moteur, du contact avec la terre elle-même. Médiatisée déjà par les contraintes propres au langage photographique (fixation nécessaire de tel ou tel cadrage, de tel ou tel angle de prise de vue), la saisie en cause se trouve surdéterminée par le tamisage des « nuages » qui cachent à moitié l'objet à percevoir. On peut y reconnaître le point de

départ d'une ligne que déploiera la suite du texte; en effet, celle-ci mettra en scène, tout en les interrogeant, les différentes manières dont le sujet *perçoit* cet objet Terre, tour à tour dans une saisie sensorielle (du présent) ou mémorielle (du passé).

C'est une conjonction à distance, du reste, en raison de l'éloignement spatial que nécessite une telle perspective (les photos de la planète entière) ainsi que du recul temporel, car la scène décrite se rapporte à un moment révolu (« Quando eu me encontrava preso/ Na cela de uma cadeia » [C'est quand j'étais enfermé / Dans une cellule de prison])⁷. La terre évoquée dans ce septain n'intervient qu'aux trois derniers vers, dans une position accessoire, tant du point de vue de la strophe que de celui de la syntaxe, les vers 5, 6 et 7 n'apportant qu'un ajout adjectival aux « photos » contemplées par le sujet percevant. La première apparition de la « terre », ne se montrant pas avant la transition vers le refrain, se fait donc attendre, et cette attente se construit parallèlement dans la mélodie, par l'occupation systématique, régulière, du champ de tessiture (*fig. 5*).

Survient alors le refrain, où le double vocatif est suivi de l'introduction du « navigateur errant » devant garder à jamais, dans sa mémoire, l'objet retenu. L'accent y est mis sur la préservation du lien temporel avec la Terre, en dépit de la séparation potentielle représentée par la distance spatiale. Une telle imbrication, dans les paroles périodiquement reprises du refrain, d'une tendance conjonctive avec une tendance disjonctive est particulièrement éloquente, d'autant plus qu'elle répond rigoureusement au mouvement opéré par la mélodie, avec le primat de l'expansion, celle-ci se rattachant à la « quête » mélodique, parsemée pourtant de thèmes équivalents qui réitèrent l'entretien des rapports sujet-objet tout le long de la trajectoire. Le refrain forme en tout cas un moment à part dans les paroles: on a là la seule phrase interrogative de tout le texte, même s'il s'agit d'une question purement rhétorique dont on connaît d'avance la réponse. La mémoire de la Terre suit le navigateur, ramenée par l'adjectif qui le spécifie: en effet, le vocable *errante* renferme le mot *terra*, à de petits déplacements de consonne près. Toujours sous l'angle du signifiant verbal, le refrain recèle une autre spécificité; à l'exception de la strophe finale (citation littérale de la chanson « Você já foi à Bahia? », de Dorival Caymmi), il s'agit du seul bloc textuel ponctué uniquement de rimes suffisantes, distribuées dans différentes positions à l'intérieur des vers:

Terra, Terra

Por mais distante

O errante navegante

Quem jamais te esquecerá?

Toutes les autres strophes, en effet, affichent une prééminence des rimes pauvres placées dans des appariements irréguliers. Soit dans le premier septain: *cadeia – primeira – inteira, nua – nuvens*; dans le deuxième, *morena* rime avec *cinema*, et ainsi de suite.

La deuxième strophe approfondit l'ambiguïté des lectures de l'objet qui, ayant oscillé jusque-là entre la « planète » et la « femme », comptera maintenant trois nouvelles images: si, d'une part, l'« étoile bleutée » peut être lue comme étant la planète, d'autre part la « brune », c'est la femme (à la peau brune, couleur de terre) et cette *pequenina* [la petite] subsume les deux isotopies, celle de la femme et celle de la terre. Mais il s'agit cette fois du pays natal, dans la reproduction des vers de la chanson de Luiz Gonzaga et Humberto Teixeira; le « regretté poète » y figure simultanément comme celui que nous regrettons aujourd'hui et comme celui qui avait, alors, le mal du pays. Or, le sujet du regret, c'est celui qui a perdu un objet qui lui était cher, objet typiquement représenté, soit par un endroit (l'espace: la terre), soit par quelqu'un (la personne: la femme) qu'on aimait. C'est un tel sujet nostalgique, en non-conjonction avec l'objet de son vouloir, qui effectue le geste conjonctif d'envoyer le bonjour à sa « petite ». Réaffirmation du lien qui persiste au cours du temps, comme l'avaient signalé précédemment les vers du refrain. Autant dire que si l'objet s'est bel et bien perdu, sa valeur se conserve dans la mémoire du sujet, comme il ressort de ce nouveau segment où le système temporel de repère se déplace du passé vers un présent qui sera gardé jusqu'à la fin du texte. À l'instar du premier segment, cette nouvelle strophe fait allusion, encore une fois, à une conjonction à distance entre le sujet « je » et la « terre », car, si au début du texte la perception de la terre se faisait par l'intermédiaire des « photos », à présent elle passe par le « vertige du cinéma ». Il faudra attendre la strophe suivante – que plusieurs caractéristiques singularisent – pour observer un rapprochement, le plus important du texte, auquel font référence les vers 24 « Terra para o pé, firmeza » [La terre, pour le pied: fermeté] et 25 « Terra para a mão, carícia » [La terre, pour la main: caresse]. C'est là qu'interviendra, pour la première fois, un contact direct sujet-objet, déplaçant du même coup le canal perceptif de premier rang, de la vue vers le toucher. Nous reviendrons plus loin sur les valeurs de la « caresse » (vers 25). Retenons pour l'instant la connotation de la « fermeté » au vers 24, inscrite dans un contexte immédiat qui oppose la « terre (ferme) » à l'eau de mer. La langue enregistre une association immémoriale du solide (contrastant avec le liquide et le gazeux) avec ses valeurs aspectuelles – le durable – et épistémiques – le fiable, le sérieux. C'est ainsi que l'on parle d'un « mariage solide » ou d'une « amitié solide ». Sur le plan narratif,

cela se traduit par la permanence de l'état, conjonctif ou disjonctif, qui rassemble un sujet et son objet de valeur.

À part le refrain, la troisième strophe est la seule où figure le mot *terra*, et là, il se montre un peu partout. Cinq occurrences du terme, une à chaque vers, à l'exception du premier et du dernier de la strophe (vers 20 et 26). Le mouvement de diversification des acceptions de la terre, amorcé dans la strophe précédente, prend de l'ampleur. Tour à tour prendront le devant de la scène « une fille, la terre » (vers 21), en résonance avec l'isotopie figurative de la femme, ensuite « l'élément terre » (vers 22), l'un des quatre éléments traditionnels de la nature, reliant cette strophe à la strophe suivante (le feu); cette « terre-élément » cédera à son tour le pas à la « terre-partie solide de la planète », faisant contraste avec la mer. Le sens de la terre se trouvera enfin exploré à partir de nos « instruments de contact » (le pied, la main) avec elle. Outre la valeur incantatoire de ce retour insistant sur le mot *terra*, soulignons la symétrie d'ordonnement de ses occurrences dans la strophe: en position finale aux deuxième et troisième vers, puis en position médiane au vers central de la strophe, et finalement en position initiale aux cinquième et sixième vers, ce qui aboutit à la configuration suivante:

Figure 12

(3 ^e strophe)	
1	
2	terra
3	terra
4	terra
5	terra
6	terra
7	

Devant une telle structure, il convient de signaler avant tout la position stratégique occupée par la *terra* du quatrième vers, encadrée par les deux couples d'occurrences dans les vers environnants. C'est l'objet désiré qui s'y trouve mis en vedette, la terre dévisagée par les navigateurs au long cours, point de détente en même temps que ressort de leur entreprise, les poussant à braver et à surmonter les dangers, les privations, les écueils à chaque étape du chemin. C'est le sentiment qui, annoncé dans le distique du début de la strophe, se répand ensuite sur tout ce segment. La disposition symétrique des occurrences du mot *terra*, ici, n'a rien de fortuit. En admettant que le texte de Caetano Veloso prend fin à la cinquième strophe (la sixième étant le fragment d'une chanson de Caymmi), on se rendra compte que la seule strophe comprenant le mot *terra* se trouve encadrée, quant à l'organisation d'ensemble, de deux strophes précédentes et de deux strophes subséquentes; on est donc fondé à avancer que la

troisième strophe résume localement l'agencement global du texte. Rappelons tout de suite ce qui a été affirmé au sujet des séries *hepta-* dans cette chanson: chaque strophe est formée de sept vers heptasyllabes. Cette réitération des mêmes structures aux différentes échelles de l'organisation textuelle gère en sous-main un effet de sens d'autant plus efficace qu'il est moins conscient chez l'auditeur, à savoir l'effet de cohésion de la totalité du texte. Il s'agit de la mise en place progressive d'une solidité structurelle, d'une condensation aboutissant, à la fin de la cinquième strophe, à cette « carne » [chair], dernier mot du texte. Or, cette même consistance se raffermir peu à peu sur le plan mélodique, moyennant la réitération de la suite graduelle qui sous-tend les vers de chaque strophe (fig. 7). Il faut dès lors conclure que la pleine définition de l'objet (la terre) dans son pouvoir d'attraction vis-à-vis du sujet dépend de sa densification à tous les niveaux.

Si le sujet (« je ») ne se consume pas indéfiniment lui-même, c'est grâce à cet interlocuteur (« tu ») qui l'en empêche. S'auto-consumer en permanence revient, du point de vue narratif, à rester toujours dans le même état. C'est parce qu'il y a la terre que le sujet peut entretenir des rapports non réfléchis avec un autre sujet que lui-même, ce qui ouvre la possibilité d'un événement se traduisant par le changement d'état jonctif, aboutissant à l'union ou à la séparation. Malgré la prépondérance des passions euphorisantes rattachées à la célébration, les vers n'excluent pas une quelconque dérision; c'est chaque fois le simulacre de l'énonciateur, « je », qui fait l'objet de l'ironie, comme il ressort de ce passage du texte, avec ce « feu » (élément de la nature auquel se relie le signe zodiacal du Lion: trait supplémentaire d'ancrage, car il s'agit notoirement du signe sous lequel est né le compositeur) en mal de l'élément « terre », celui-ci se présentant donc comme son complémentaire tout désigné.

Dernier segment du texte écrit par Caetano Veloso, la cinquième strophe reprend l'idée de la permanence de l'état (jonctif) de choses, qui, mentionnée dans la strophe précédente, refait surface sous la forme de cette « tendresse à donner tout au long du voyage » qu'accomplit la Terre dans l'espace. À l'instar du refrain, la cinquième strophe associe le temps et l'espace au vers 40 tout comme au vers 43, sous le signe du « voyage ». L'insistance sur la « tendresse » envers la Terre – qui résonnera encore par la suite dans la chanson citée de Caymmi – conduira finalement à la « chair » du dernier vers, en même temps reprise du lien sensuel (ambiguïté terre/femme) et marque de la matérialité, de la densité la plus palpable que prend cet objet. Ce geste tendre renvoie, du reste, au deuxième septain. Il s'agissait alors d'envoyer « le bon-

jour » à la terre, le tout reproduit sur un écran de cinéma; à présent il importe de lui « donner de la tendresse » dans le cadre de sa plus forte concrétisation figurative.

L'assemblage assuré par le génitif du vers 46, « Le nom de ta chair », réunit les deux lectures ici retenues – le naturel (la chair) et l'humain (le nom). Cela ne manquera pas de nous rappeler un poème de Carlos Drummond de Andrade où interviennent non seulement les mêmes figures, mais également la catégorie de la consistance dont nous avons suivi la trace. Pour notre propos, nous nous contenterons de faire état de ses deux premières strophes, soit huit vers sur un total de vingt-deux :

*O filho que não fiz
hoje seria homem.
Ele corre na brisa,
sem carne, sem nome.*

*Às vezes o encontro
num encontro de nuvem.
Apóia em meu ombro
seu ombro nenhum.⁸*

(Traduction française)
*Le fils que je n'ai pas fait
serait à présent un homme.
Il court dans la brise,
sans chair, sans nom.*

*Parfois je le croise
au hasard des nuages.
Il pose sur mon épaule
son épaule absente.*

À part les similitudes sur le plan du signifiant, considérables en elles-mêmes, soulignons la convergence figurative des deux textes, clairement affichée dans certains segments ponctuels – les deux premières strophes chez Drummond, la première et la cinquième chez le compositeur bahianais. Cette analogie des figures s'avère d'autant plus significative qu'elle s'établit entre un texte où prévaut l'élément « terre » et un autre où c'est l'« air » qui l'emporte. À la « traversée du néant » décrite par la Terre de Caetano Veloso répond, chez Drummond, le « voyage dans la brise » du fils virtuel, ainsi que le titre du poème, « Être ». En résumé, on a d'une part l'être et le néant, de l'autre le naturel et le culturel.

5. CONCLUSION

On ne saurait soutenir sans plus, comme on l'a fait tout à l'heure, qu'il y a une ambiguïté dans les interprétations assignables à l'objet terre – lequel apparaît tantôt sous la forme d'un lieu, tantôt sous celle d'une femme, tantôt enfin, à différentes reprises, comme une figure subsumant l'un et l'autre; encore faut-il préciser les nuances d'une telle ambiguïté.

Tandis que la terre-femme de la chanson figure à chaque occurrence comme la « femme aimée », la terre-lieu se fait attribuer des acceptions variables au fur et à mesure du développement du texte. Le poète portugais Miguel Torga aimait à dire que l'universel, c'est le local moins les murs. Voilà le geste accompli par Caetano Veloso dans cette composition où il brasse

les acceptions de cette terre, qui désigne tour à tour l'endroit où l'on aborde, l'endroit d'où l'on vient, enfin la totalité du globe. On suit ainsi le flottement de ses sens, depuis la « ville de Bahia » jusqu'à « l'étoile bleutée ». C'est, dans tous les cas, quelque chose qu'on peut éventuellement perdre dans l'espace, mais qui persiste dans le temps.

En regard du développement mélodique et harmonique de « Terra », l'itinéraire décrit dans les paroles se montre globalement moins prévisible, moins canonique que celui de la composante musicale, qu'il faut créditer avant tout des effets d'identité construits dans cette chanson. Tout dépend, en tout cas, des éléments visés en cette matière. On est effectivement en présence d'un discours dont l'unité figurative ne saute pas aux yeux de prime abord. En revanche, il suffit de se rappeler les symétries de construction, à l'intérieur des strophes et des vers, pour conclure que, là aussi, côté paroles, l'identité et l'inégalité se trouvent mélangées dans un jeu subtil de proportions relatives, qui défient l'analyse et qui recèlent sans doute l'un des secrets de l'intérêt toujours renouvelé que suscite cette chanson.

NOTES

1. Par le néologisme de « chansoniste », nous entendons tous ceux dont le métier se rattache à la chanson populaire sous ses différents aspects, que ce soit celui de la composition, de l'arrangement, de l'interprétation, bref, tout ce qui a trait aux rapports entre mélodie et paroles.
2. Nous supposons connue du lecteur, dans ce qui va suivre, la chanson « Terra », de Caetano Veloso. Ceux qui ne connaissent pas son album *Muito* (1978) peuvent en écouter un bref aperçu en visitant le site www.caetanoveloso.com.br.
3. Traduction libre sans autre prétention que celle de faciliter l'accès au contenu dans ses grandes lignes. Il en ira de même, un peu plus loin, pour l'extrait d'un poème de Carlos Drummond de Andrade.
4. Paraíba : État du Nord-Est brésilien.
5. L'évolution ascendante des segments nous montre que, tout importantes que soient les ressemblances entre eux, ce ne sont pas des unités identiques en provenance d'un même noyau. Les différences représentent des trajectoires mélodiques pouvant à tout moment se traduire en une pleine identité thématique. En attendant, on n'observe que la reconstitution du parcours mélodique (parcours de « quête ») propre à la chanson passionnelle.
6. Notons au passage le contraste frappant entre l'exigüité du champ perceptif de ce « je » enfermé dans une cellule de prison et l'immensité du champ visuel de celui qui, pour la première fois, a pu photographier le globe terrestre. L'identification potentielle de ces deux sujets – faisant ressortir localement l'ironie du compositeur – est consignée dans le texte du refrain.
7. Ce passage prête à la chanson un ton de « témoignage ». De fait, c'est lorsque Caetano Veloso se trouvait emprisonné à Rio de Janeiro (fin 1968 – début 1969) que les magazines à grand tirage ont montré les premières photos de la planète, prises depuis un point situé au-delà de l'atmosphère. Le compositeur en fait état dans son ouvrage *Verdade tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 392-393.
8. Carlos Drummond de Andrade, « Ser », *Claro enigma*, 15^e éd., Rio de Janeiro, Record, 2002.

L'entrelacs architectural (ou le « jeu des passages »). Pierre Boudon – page 9

Le rapport entre enveloppement et cheminement définit une articulation fondamentale dans la composition architecturale contemporaine. Partant de cette considération, nous développons un art de la composition dont les principes sont au-delà de la manifestation sensible, sous forme de volumes habitables ; de par la continuité des parcours, cet art n'est pas sans faire penser aux « jeux de ficelle » des enfants dont la signification n'est pas seulement ludique mais cosmique. Les figures souples que ceux-ci dessinent peuvent être comparées à des espaces architecturaux en évolution, traduits en termes de matériaux abstraits.

Connections between covering and path are now very important in the definition of an architectural composition ; according to this consideration, we develop a semiotics of this art of composition in which principles are beyond the empirical expressions of architecture in terms of dwelling spaces. In this notion of continuity of paths, this art of composition is not without reminding us of the children's "string games" in which the meaning is not only in the expressions of the game but also in its cosmic representations. The flexible shapes drawn by the game may look like the architectural spaces in evolution turned into abstract materials.

Le rôle du parcours dans l'intégration des conformations statiques de l'espace et des objets dans un réseau de configurations en interférence dynamique. Alain Rénier – page 19

L'étude de l'espace architectural par le mode d'exploration du parcours permet de comprendre les interactions existantes entre des corps appartenant à trois ordres distincts : l'espace bâti et son milieu physique interne, les acteurs présents et agissant en lui, les multiples objets et dispositifs d'usage qu'il contient. Il est toutefois trop simple de considérer seulement ces trois types de corps dans leur plénitude actorielle. La recherche poursuivie depuis plusieurs décennies a permis de montrer que l'interactivité manifestée par ces corps est à considérer non pas sur le plan de leur interactorialité, mais sur celui de leur interactantialité. La mise en évidence de celle-ci provient de la déconstruction de ces corps par l'analyse des programmes actantiels dans lesquels ils sont imbriqués. Le mode d'exploration de cette interactivité par l'analyse des parcours relatifs à ces programmes actantiels permet de comprendre comment cette interactantialité produit réellement les configurations abstraites des lieux de vie qui interfèrent dans l'espace habité. Certains éléments concrets de ces configurations abstraites de lieux forment ensemble les constellations de points remarquables prégnants. Ces constellations accompagnent les habitants et citoyens tout au long de leurs parcours. Elles se transforment au rythme des séquences de leur déplacement, constituant leur véritable environnement significatif, sans cesse renouvelé.

Study of architectural space through *course* exploration may help us understand the existing interactions between bodies belonging to three different orders : the built space and its internal physical milieu, the present actors within it, and the multiple objects and devices it contains. It would be an oversimplification, however, to consider these three types of bodies mainly in their actorial plenitude. Studies have shown that the interactivity manifested in these bodies is to be considered not at the level of "interactoriality" but rather at the level of their "interactantiality." The foregrounding of the latter results from the deconstruction of the bodies through the analysis of the actantial programmes in which they are interlocked. The mode of exploration of this interactivity will help us understand the way in which this interactivity produces abstract configurations of the places that interfere in the inhabited space. Certain elements of the abstract configurations of place constitute the constellations of the remarkable points. Such constellations accompany the inhabitants and the city-dwellers during their course. They get transformed according to the sequences of their movement, constituting their own significant environment.

Rhétorique d'une mise en espace. Parcours d'une exposition temporaire.

Odile Le Guern – page 31

Du 11 mars au 26 mai 2003, le Musée des beaux-arts de Lyon a accueilli la collection de Grenville Lindall Winthrop (1864-1943), léguée au Fogg Art Museum de l'Université Harvard. C'est donc une collection qui se déplace à la rencontre d'un nouveau public, pour combler d'autres attentes, émotion et plaisir esthétique, que celles prévues par le collectionneur, qui visait un public d'étudiants et de chercheurs et dont les objectifs étaient plutôt didactiques et pédagogiques. Pour concilier ces attentes différentes, le musée exploite son architecture et le temps éprouvé par le corps au cours de son exploration, afin de mettre en œuvre des figures de rhétorique liées à la temporalité, qui anticipent, diffèrent, ralentissent ou accélèrent toute forme d'appropriation de la collection par les visiteurs, afin de suggérer le premier lieu d'exposition de la collection, la maison de Winthrop à New York.

From March 11 to May 26, 2003, the Musée des beaux-arts in Lyon organized an exhibition of the Grenville Lindall Winthrop (1864-1943) collection. This collection was donated by Grenville Lindall Winthrop to the Fogg Art Museum of Harvard University. Destined to be an itinerant exhibition, this collection specifically aims to encounter new audiences, and to solicit new expectations, emotions and aesthetic pleasure, something very different from the original aim foreseen by the collector who had conceived of the audience as composed essentially of students and scholars, and of the objectives as being primarily didactic and educational. In order to address these different aims the Musée des beaux-arts in Lyon has attempted to exploit its architecture by embedding

it in the visitor's trajectory through the collection. As they explore the museum, visitors experience the passage of time in their own bodies through the rhetorical figures which imply temporality and which invite the observer to anticipate or delay, to speed up or slow down his appreciation of the collection. Through such a use of space, the Museum has attempted to suggest the relationship between the observer and the collection as it was during the first exhibition in the Winthrop House in New York.

Sens d'une œuvre et sens d'une exposition : le parcours du visiteur.

Nicole Everaert-Desmedt – page 41

Dans cet article, nous envisageons, à la lumière de la théorie peircienne, un parcours artistique proposé par un plasticien belge, Patrick Corillon, pour une exposition qui s'est déroulée à Luxembourg en 2001. Nous décrivons d'abord brièvement le dispositif mis en place par l'artiste et nous rappelons le cadre à partir duquel nous ferons notre analyse. Nous précisons à quel type d'art contemporain nous pouvons rattacher la proposition de P. Corillon (art contextuel), en insistant particulièrement sur deux aspects : (a) cette proposition donne un sens nouveau à la traditionnelle visite d'exposition ; (b) une activité artistique centrée sur la notion de parcours détermine nécessairement une réflexion sur la spécificité de l'art.

In this paper I intend – by using the semiotics theory of Ch. S. Peirce – to deal with an artistic *course* presented by a Belgian artist in an exhibition that took place in Luxembourg in 2001. Firstly, I describe the device used by P. Corillon and I refer to the essential notions useful for the analysis. Later, I precise what kind of contemporary art it is about (contextual art) and the focus will be on two points : (a) the artistic device bears a new meaning to the traditional visit of an exhibition ; (b) an art centered around the notion of *course* gives rise necessarily to some fresh thinking about art.

La dynamique spatiale dans la catégorisation esthétique du paysage. **Françoise Parouty-David – page 57**

Cet article, bien qu'il reconnaisse la théorie kantienne de la contemplation dans la catégorisation esthétique du paysage, veut mettre l'accent sur l'enrichissement certain que constitue une « dynamique spatiale ». Il propose des perspectives d'analyse où la pratique incarnée de l'espace délivre une expérience plus diversifiée et plus globale. Elle donne accès alors à une catégorisation qui s'appuie sur la synesthésie puisque le sujet sonde le paysage dans sa profondeur topologique et sensible à la fois en passant d'une attitude d'observation à une relation participative et perceptive dans une compréhension renouvelée du paysage.

Even though it recognizes Kant's theory of contemplation in aesthetic categorization of landscape, this

article stresses the real enrichment which constitutes a "space dynamics". It propounds analytic views where the embodied praxis of space gets a more varied and inclusive experience. Furthermore, it allows a categorization grounded on synesthesia since the subject investigates the landscape in its both topologic and sensitive deepness, when changing from an observing attitude to an acting and perceptive relationship with the landscape so as to get a new grasp.

Le panorama, au bout du parcours.

Anne Beyaert-Geslin – page 69

Si le paysage et le panorama sont toujours confondus dans le sens commun, ils constituent deux objets distincts pour la sémiotique visuelle. En effet, le supplément quantitatif (élargissement, mise à distance) accordé au panorama dès la définition du dictionnaire suffit à transformer le rapport à l'énonciation, vouant celui-ci au seul regard, en faisant un « étant donné » dans la perception et lui conférant dès l'abord cette « plénitude volitude » qui s'oppose au parcours de quête du paysage. On s'attachera à distinguer ces deux objets pour montrer que le panorama réclame un renouvellement des pratiques sémiotiques et se prête à la simulation, à la suggestion plutôt qu'à la représentation. La comparaison des deux sémiotiques-objets permet de mieux cerner les conditions de l'esthésie et de faire le lien avec la phénoménologie sur la notion de présence, l'esthésie accomplissant un « excès de la présence ».

Considered as a single object in the common sense, landscape and panorama are distinct objects for semiotics. According to the dictionary, the additional quantity attributed to the panorama is enough to transform its relation to enunciation. It devotes it entirely to one's eye and make of it something which is "given". I will distinguish both objects and seek to show why panorama supposes a new semiotic practice based, instead of representation, on simulation and suggestion. This comparison will allow us to define the conditions of the so-called *esthésie* and to establish a link with the phenomenological and semiological approaches of *presence*.

DOCUMENT

Madrasat al Firdaws. Essai d'analyse.

Manar Hammad – page 79

Cet essai a été écrit pour accompagner une exposition photographique consacrée à l'un des plus beaux monuments d'architecture de Syrie, construit par la princesse ayyubide Dayfat Khatun à Alep au début du XIII^e siècle. Afin de rendre l'édifice compréhensible, la description physique des lieux est doublée d'une interprétation de la disposition spatiale des volumes architecturaux et des éléments décoratifs. Les trois inscriptions monumentales de l'édifice sont exploitées pour en tirer les éléments sémantiques nécessaires à la

compréhension des oppositions fondamentales articulant les lieux : clôture/ouverture, obscurité/lumière, bas/haut, devoir/vouloir, pouvoir/savoir... Au passage, l'analyse d'un rébus figuratif permet d'accéder à un message relatif à l'illumination mystique par la lumière divine. L'analyse sémiotique résout ainsi l'une des énigmes de l'histoire de l'architecture orientale.

This essay has been written in order to accompany a photographic exhibition devoted to one of the most beautiful architectural monuments of Syria, built by the ayyubid princess Dayfat Khatun in Aleppo (Syria) at the beginning of the thirteenth century. In order to make sense out of the building, the physical description of the place has been coupled with an interpretation of spatial arrangement, architectural volumes and decorative items. The three monumental inscriptions of the building have been used in order to extract the semantic elements necessary to the comprehension of the main oppositions articulating the place : closure/openness, darkness/light, obligation/volition... Meanwhile, the analysis of a figurative rebus allows access to a message pertaining to the mystical illumination by divine light. Semiotic analysis resolves thus one of the enigmas of oriental architectural history.

HORS DOSSIER

Terre ! Aborder la chanson.

Ivã Carlos Lopes et Luiz Tatit – page 95

Afin de cerner les spécificités de la chanson en tant que langage, cette étude propose trois grands modèles d'intégration entre la mélodie et les paroles, telles qu'on peut les reconnaître dans la composition de morceaux « de consommation » au Brésil. On y examine, à titre d'illustration et de test du rendement descriptif d'un tel point de vue, la chanson « Terra », de Caetano Veloso. L'article distingue les contenus issus de la mélodie de ceux qui relèvent des paroles ; on essaie par ailleurs de faire le point sur le sens engendré par la compatibilité de ces deux composantes, linguistique et musicale, au sein de la chanson analysée.

The authors examine the three main patterns for the integration of melody and lyrics in Brazilian popular songs, aiming to verify their interaction in some specific contexts. In order to do so, some semiotic techniques on song analysis are discussed. "Terra", by Caetano Veloso, has been chosen as an example of the descriptive capabilities of semiotics applied to this artistic language. In this paper, the authors distinguish between the contents in the melody and those associated to the lyrics, trying to identify the relation between both components for the song's global meaning.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Anne Beyaert-Geslin

Anne Beyaert-Geslin est maître de conférences et enseigne la sémiotique visuelle à l'Université de Limoges. Elle participe aux travaux du CeReS de Limoges et du CRI de l'Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne) où elle enseigne également. Elle anime des journées d'étude sur le visuel à Paris et a publié une cinquantaine d'articles, principalement sur l'art du xx^e siècle ainsi que plusieurs ouvrages collectifs, dont le plus récent, *Ateliers de sémiotique visuelle*, en collaboration avec Anne Hénault, a été publié aux PUF en 2004.

Pierre Boudon

Pierre Boudon est sémioticien, associé, d'une part, aux recherches sur l'architecture et le territoire (*Le Paradigme de l'architecture*, Montréal, Balzac, 1992) et, d'autre part, aux recherches sur le discours (*Le Réseau du sens, une approche monadologique pour la compréhension du discours*, 2 vol., Berne, Peter Lang, 1999 et 2002). Il est l'auteur de nombreux articles dans les différentes revues de sémiotique (*Communications*, *Semiotica*, *RS/SI*, *Protée*, *Visio*, *Nouveaux Actes Sémiotiques*, *Langages*, *Modèles Linguistiques*).

Nicole Everaert-Desmedt

Nicole Everaert-Desmedt est agrégée en philosophie et lettres et docteure en communication sociale. Elle est professeure de sémiotique aux Facultés universitaires Saint-Louis à Bruxelles. Elle enseigne également la sémiotique à l'Institut des hautes études des communications sociales (IHECS, Bruxelles), à l'Institut supérieur d'architecture Saint-Luc de Wallonie (Toumai) et l'esthétique à l'Université du Luxembourg. Ses principales publications sont *La Communication publicitaire. Étude sémio-pragmatique* (Louvain-la-Neuve, Cabay, 1984); *Le Processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce* (Liège, Mardaga, 1990); *Magritte au risque de la sémiotique* (dir.) (Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1999); *Sémiotique du récit* (Bruxelles, De Boeck Université, 3^e éd., 2000).

Martin Dufrasne

Martin Dufrasne est né à Montréal en 1967. Il poursuit une recherche artistique interdisciplinaire depuis près de dix années à Chicoutimi. C'est principalement par le biais de détournements et de dérives qu'il remet en question les notions de valeur, de plasticité et d'engagement. Ses installations, manœuvres et performances ont été présentées tant au Québec qu'à l'étranger. Depuis 1998, il poursuit également, parallèlement à sa pratique individuelle, un travail conjoint avec l'artiste Carl Bouchard. Ce corpus aborde des sujets liés à des questions d'identité, de relation et de communauté.

Manar Hammad

Manar Hammad détient un diplôme d'architecte (DPLG) de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (1972). Il est également titulaire d'un doctorat en sémiotique de l'Université de Paris IV (1976). Il a été professeur invité en communication à plusieurs reprises au Québec (1978-1983), codirecteur d'un programme post-diplôme DEAA en théorie de l'architecture (École d'architecture de Paris La Villette, 1984-88) et directeur de recherche du Groupe 107 (Paris) de 1972 à 1976 (recherches en anthropologie de l'architecture). Il fut organisateur d'une douzaine de rencontres scientifiques internationales en sémiotique de l'espace et donna de nombreuses conférences en Amérique, en Europe et en Asie. De 1989 à 2002, il se consacra à l'enseignement et la recherche, en particulier dans le cadre d'associations scientifiques (Association internationale de sémiotique de l'espace, Association internationale de sémiotique visuelle) et prit part à plusieurs rencontres scientifiques dans différents pays. Il centre aujourd'hui son travail sur les civilisations sémitiques et leurs espaces sacrés, avec un intérêt particulier pour trois lieux à des périodes différentes: Alep à l'époque ayyubide, La Mecque à l'apparition de l'Islam, Palmyre au tournant de notre ère. Il est le fondateur de Dar Hammad, centre de recherche implanté à Alep, et confié à l'Institut français d'études arabes de Damas (IFPO). Dar Hammad est dédiée à la recherche scientifique sur la Syrie du Nord, tout en favorisant les échanges culturels avec les chercheurs et les intellectuels syriens.

Odile Le Guern

Maître de conférences à l'Université Lumière-Lyon 2, Odile Le Guern enseigne la sémiologie générale et la sémiologie de l'image. Ses orientations de recherche concernent plus particulièrement la peinture, mais aussi la mise en espace de l'œuvre d'art, les problèmes de médiation qu'elle soulève auprès de publics spécifiques (non-voyants), l'utilisation des supports multimédias et les nouveaux modes de lisibilité de l'œuvre d'art qu'ils proposent dans des perspectives pédagogiques et documentaires.

Ivã Carlos Lopes

Enseignant au Département de linguistique de la Faculté de philosophie, lettres et sciences humaines de l'Université de São Paulo (USP), Ivã Carlos Lopes a récemment dirigé, en collaboration avec Nilton Hernandes, l'ouvrage collectif *Semiótica: objetos e práticas* (São Paulo, Contexto, 2005). En 2003, la revue *Itinerários* (n° 20, FCL-Ar UNESP, Brésil) a fait paraître son article « Entre expressão e conteúdo: movimentos de expansão e condensação ».

Françoise Parouty-David

Françoise Parouty-David est maître de conférences à l'Université de Limoges. Membre du CeReS, équipe associée à l'IRCOM (UMR 6615), elle consacre sa recherche à un questionnement autour de la représentation des catégories. Ses articles ont été publiés dans *Degrés*, *Langages*, *Tèchné*, *MEI*, *Visio* et *Protée*. En collaboration avec Claude Zilberberg, elle a dirigé *Sémiotique et esthétique*, ouvrage collectif paru aux PULIM en juin 2003. Depuis 1993, elle gère le dossier critique annuel des *Nouveaux Actes Sémiotiques* où elle a ouvert en 1999 une rubrique sur le visuel: *Notes d'exposition*.

Alain Rénier

Architecte honoraire et professeur émérite des universités en architecture (Strasbourg), Alain Rénier a participé à la conception de nombreux projets d'architecture, d'urbanisme et d'aménagement en situation de responsabilité. Il a été ensuite professeur à l'École d'architecture de l'Université Laval (1965), puis directeur des études d'architecture aux Beaux-Arts de Paris (1967) et professeur à l'École d'architecture de Paris-La-Villette (1969), où il a créé un laboratoire associé au Groupe de recherches sémiolinguistiques de l'EHESS. Il a organisé de nombreux séminaires et colloques de sémiotique de l'espace, et il est souvent intervenu en France et à l'étranger. Il a été rédacteur en chef-adjoint de la *Revue internationale de systémique* (1986-1988). Les laboratoires de recherche en architecture, qu'il a dirigés successivement de 1965 à 1997 (Québec, Paris, Strasbourg et Nantes), ont été habilités de façon continue par les départements ministériels concernés par l'architecture. Dernièrement, il était responsable scientifique de la Formation doctorale et postdoctorale en architecture de l'École de Tunis et dirigeait des thèses qui font appel à la recherche sémiotique sur les configurations spatio-temporelles et actorielles des lieux de vie et à la recherche systémique sur les interférences morpho-dynamiques de ces configurations, « engrammées » dans la conformation de l'espace architectural. Alain Rénier est décédé quelques mois après avoir remis à *Protée* l'article du présent numéro.

Luiz Tatit

Luiz Tatit enseigne la sémiotique au Département de linguistique de la Faculté de philosophie, lettres et sciences humaines de l'Université de São Paulo (USP). Parmi ses publications récentes: *Análise semiótica através das letras* (São Paulo, Ateliê, 2002); *O século da canção* (São Paulo, Ateliê, 2004); « Ordre et désordre dans *Fora da Ordem* » (*Nouveaux Actes Sémiotiques*, n°s 92-93, Limoges, PULIM, 2004).

PROCHAINS NUMÉROS (titres de travail)

Volume 33, n° 3 : *Filiations* ; volume 34, n° 1-2 : *Actualités du récit : pratiques, théories, modèles* ; volume 34, n° 3 : *Autour de Du sens*.

• Les personnes qui désirent soumettre un projet de dossier ou encore un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un des dossiers à venir sont priées de faire parvenir leur texte dans les meilleurs délais à la direction de *Protée*.

ANCIENS NUMÉROS DISPONIBLES

• 1983, vol. 11 / n° 3 : *Études sémiotiques*. • 1984, vol. 12 / n° 1 : *Point de fugue* : Alain Tanner ; vol. 12 / n° 2 : *L'énonciation* ; vol. 12 / n° 3 : *Philosophie et Langage*. • 1985, vol. 13 / n° 3 : *L'art critique*. • 1986, vol. 14 / n° 1/2 : *La lisibilité* ; vol. 14 / n° 3 : *Sémiotiques de Pellan*. • 1987, vol. 15 / n° 1 : *Archéologie de la modernité* ; vol. 15 / n° 2 : *La traductique* ; vol. 15 / n° 3 : *L'épreuve du texte (description et métalangage)*. • 1988, vol. 16 / n° 3 : *La divulgation du savoir*. • 1989, vol. 17 / n° 1 : *Les images de la scène* ; vol. 17 / n° 2 : *Lecture et mauvais genres* ; vol. 17 / n° 3 : *Esthétiques des années trente*. • 1990, vol. 18 / n° 1 : *Rythmes* ; vol. 18 / n° 2 : *Discours : sémantiques et cognitions* ; vol. 18 / n° 3 : *La reproduction photographique comme signe*. • 1991, vol. 19 / n° 2 : *Sémiotiques du quotidien* ; vol. 19 / n° 3 : *Le cinéma et les autres arts*. • 1992, vol. 20, n° 1 : *La transmission* ; vol. 20, n° 2 : *Signes et gestes* ; vol. 20, n° 3 : *Elle signe*. • 1993, vol. 21, n° 1 : *Schémas* ; vol. 21, n° 2 : *Sémiotique de l'affect* ; vol. 21, n° 3 : *Gestualités*. • 1994, vol. 22, n° 1 : *Représentations de l'Autre* ; vol. 22, n° 2 : *Le lieu commun* ; vol. 22, n° 3 : *Le faux*. • 1995, vol. 23, n° 1 : *La perception. Expressions et Interprétations* ; vol. 23, n° 2 : *Style et sémosis* ; vol. 23, n° 3 : *Répétitions esthétiques*. • 1996, vol. 24, n° 1 : *Rhétoriques du visible* ; vol. 24, n° 2 : *Les interférences* ; vol. 24, n° 3 : *Espaces du dehors*. • 1997, vol. 25, n° 1 : *Sémiotique des mémoires au cinéma* ; vol. 25, n° 2 : *Musique et procès de sens* ; vol. 25, n° 3 : *Lecture, traduction, culture*. • 1998, vol. 26, n° 3 : *Logique de l'icône*.

• 1999, vol. 27, n° 1 : *La Mort de Molière et des autres* ; vol. 27, n° 2 : *La Réception* ; vol. 27, n° 3 : *L'Imaginaire de la fin*. • 2000, vol. 28, n° 1 : *Variations sur l'origine* ; vol. 28, n° 2 : *Le Silence* ; vol. 28, n° 3 : *Mélancolie entre les arts*. • 2001, vol. 29, n° 1 : *La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité* ; vol. 29, n° 2 : *Danse et Altérité* ; vol. 29, n° 3 : *Iconoclastes : langue, arts, médias*. • 2002, vol. 30, n° 1 : *Les formes culturelles de la communication* ; vol. 30, n° 2 : *Sémiologie et herméneutique du timbre-poste* ; vol. 30, n° 3 : *Autour de Peirce : poésie et clinique*. • 2003, vol. 31, n° 1 : *La transposition générique* ; vol. 31, n° 2 : *Cannes hors projections* ; vol. 31, n° 3 : *Lumières*. • 2004, vol. 32, n° 1 : *Mémoire et médiations* ; vol. 32, n° 2 : *L'archivage numérique : conditions, enjeux, effets* ; vol. 32, n° 3 : *La rumeur*. • 2005, vol. 33, n° 1 : *L'allégorie visuelle* ; vol. 33, n° 2 : *Le sens du parcours*.

ABONNEMENT

Protée paraît trois fois l'an
(taxes et frais de poste inclus)

Canada

1 an : individuel 35 \$ (étudiant 20 \$) ; institutionnel 40 \$
2 ans : individuel 63 \$ (étudiant 36 \$) ; institutionnel 72 \$
3 ans : individuel 87 \$ (étudiant 51 \$) ; institutionnel 102 \$

États-Unis

1 an : individuel 40 \$; institutionnel 54 \$
2 ans : individuel 72 \$; institutionnel 97 \$
3 ans : individuel 108 \$; institutionnel 138 \$

Autres

1 an : individuel 45 \$; institutionnel 60 \$
2 ans : individuel 81 \$; institutionnel 108 \$
3 ans : individuel 122 \$; institutionnel 153 \$

Avec un abonnement individuel de 2 ans, vous recevez 2 numéros gratuits de votre choix ; avec un abonnement individuel de 3 ans, vous recevez 3 numéros gratuits de votre choix. Cette offre s'applique aux volumes non épuisés, **parus avant 1999**.

PROTÉE

Veuillez m'abonner à la revue pour ____ an(s) à partir du volume ____ n° ____ .

Version imprimée ☐

Version électronique (cédérom annuel) ☐

Nom _____

Adresse _____

_____ adresse électronique _____

L'étudiant doit joindre une pièce justificative.

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens, mandat-poste en dollars canadiens, fait à l'ordre de

Protée, département des arts et lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites.*

Protée fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis. Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et/ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser dix contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage, vis-à-vis du ou des responsable(s), à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres du Comité de lecture ou à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :
A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.
A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :
Benveniste, É. [(1966) 1974] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 163-176.
Greimas, A.J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire de la langue française*, Montréal, Québec Amérique, 2003) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de placer les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « Document Word » ou « Texte mis en forme RTF » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF ou EPS (300 ppp). Ces images ne devront, en aucun cas, être puisées sur Internet et les collaborateurs devront s'assurer que les droits de reproduction ont été cédés, ou du moins fournir les noms des organismes qui représentent les artistes ;
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.